



pintura além da pintura

pintura más allá de la pintura

painting beyond painting

Pintura além da pintura. Pintura más allá de la pintura. Painting beyond Painting.
Marco Paulo Rolla, Marcos Hill, Viviane Gandra (Org.). Anthony Doyle,
Raúl Márquez Sullivan, Regina Alfarano (Trad.). Belo Horizonte : Centro de
Experimentação e Informação de Arte, 2011.
320 p. 21,5 cm

ISBN 978-85-89039-05-5

1. Arte contemporânea. 2. Pintura. 3. Crítica de Arte. 4. Arte e sociedade.
I. CEIA, Centro de Experimentação e Informação de Arte. II. Título.

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte: Arte Contemporânea: Pintura
2. Pintura

CDD 700
CDU 75

[Este livro foi revisado segundo o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa – 2009.]

© CEIA + autores, 2011:

Permitida a reprodução e/ou transmissão de partes deste livro, desde que
devidamente citados fonte e autor(es).

Impresso no Brasil Impreso en el Brasil Printed in Brazil 2011

Feito depósito legal (Leis 10.994, de 14/12/2004, e 12.192, de 14/01/2010) à Biblioteca Nacional (Brasil).

pintura além da pintura

pintura más allá de la pintura
painting beyond painting



centro de
experimentação
e informação
de arte

SUMÁRIO

PREFÁCIO	MARCO PAULO ROLLA + MARCOS HILL	
NOTA EDITORIAL	VIVIANE AVELAR GANDRA	7
PREFACIO		
NOTA EDITORIAL	(versiones en español)	8
PREFACE		
PUBLISHING NOTE	(english versions)	9
ALGUNS FRAGMENTOS DAS CONVERSAS NA OFICINA		
PINTURA ALÉM DA PINTURA	por IGOR SEVCIUK (transcrição)	13
DO CORPO VISÃO-RAZÃO À PERCEPÇÃO DO CORPO AMBIENTAL: PECULIARIDADES CULTURAIS LATINO-AMERICANAS	MARCOS HILL	15
GEORGES BATAILLE E FRANCIS BACON: UM DIÁLOGO SOB O SIGNO DA SEMELHANÇA INFORME	WANDA DE PAULA TOFANI	21
BORDAS E LIMITES - ENQUADRANDO O INQUADRÁVEL		
AVIS NEWMAN		33
ABRÃO JABUR		34
ALAN FONTES		38
ÁLVARO TOMÉ		42
GABRIELA ROSA		46
EM BUSCA DE PAPAI NOEL	IGOR SEVCIUK	50
JOÃO MACIEL		54
LEO BRIZOLA		58
NATUREZA MORTA	LISA MILROY	62
ALGUMAS IMPRESSÕES SOBRE A PINTURA	JÚLIO MARTINS	73
MÁRIO ZAVAGLI		80
EVIDÊNCIAS DA IMAGEM: PINTURA E FOTOGRAFIA	PATRICIA FRANCA	86
QUESTÕES SOBRE A PINTURA	RONAN COUTO	91
A FEITICEIRA E AS MÁQUINAS	SERGIO ROMAGNOLO	101

SERGIO ROMAGNOLO	112
LUCAS DI PASCUALE	118
MARCEL DIOGO	122
MARCELINO PEIXOTO	126
MARÍA EUGENIA SALCEDO	130
PATRICK MAKUMBE	134
RODRIGO FREITAS	138
RONALDO GARCIA	142
MARCO PAULO ROLLA	146
PINTURA ALÉM DA PINTURA MARCO PAULO ROLLA	153
SOBRE A ARTE DE UM MODO GERAL RONALDO GARCIA	157
TAMBÉM MARÍA EUGENIA SALCEDO	159
DANIEL SENISE	160
REFLEXÕES SOBRE O QUE ESTÁ ALÉM: EXPERIMENTOS EM ARTE PÚBLICA, CULTURA E VIDA RUSTOM BHARUCHA	166
O HOMEM QUE QUERIA MUDAR O MUNDO LUCAS DI PASCUALE	185
SAMIR LUCAS	186
TIAGO FAZITO	190
TIM BRADEN	194
VIVIANE AVELAR GANDRA	198
WALTER TRINDADE	202
WENDA KIESKAMP	206
SOBRE A MOSTRA DE CINEMA JOACÉLIO BATISTA	210
ALGUNS DESDOBRAMENTOS DE PINTURA ALÉM DA PINTURA: PROJETO PARABRISAS LUCAS DI PASCUALE + XEPA	213
BRANCOS E AMARELOS LUCAS DI PASCUALE	219
TEXTOS - VERSIONES EN ESPAÑOL	229
TEXTS - ENGLISH VERSIONS	273
FICHAS TÉCNICAS (evento e livro)	
DATOS TÉCNICOS (evento y libro) TECHNICAL DETAILS (event and book)	313

Eleger a Pintura como conteúdo motivador de um evento de arte com a duração de um mês está longe de ser uma oportunidade para o puro deleite propiciado pela visão da Beleza. Cientes do desafio ao qual nos propúnhamos, nós do Centro de Experimentação e Informação de Arte (CEIA) concebemos um evento internacional, percebendo ser oportuno contextualizar, na atualidade tecnológica em que vivemos, esse meio milenar de expressão.

A dinâmica escolhida previu a atividade de uma oficina na qual quatro artistas afeitos à prática pictórica foram convidados como mediadores. Entenda-se aqui mediador como um estimulador de questionamentos e ações que incidiram sobre quinze participantes brasileiros selecionados. A este grupo aderiram mais cinco participantes internacionais, previamente convidados.

A oficina teve lugar em dois galpões do Centro Cultural Casa do Conde de Santa Marinha (Funarte-MG). Paralelamente à atividade da oficina diária, foram organizados um ciclo de dez palestras e uma mesa-redonda sobre o estado atual da Pintura. Oferecido gratuitamente à comunidade de Belo Horizonte, este ciclo teve lugar nas salas Ceschiatti e Juvenal Dias, no Palácio das Artes.

Uma terceira atividade igualmente gratuita foi um festival de filmes que, de algum modo, incorporaram questões relativas à Pintura. As sessões aconteceram na sala Humberto Mauro, também no Palácio das Artes, ao longo do mês de agosto de 2006, completando as atividades previstas para esse evento.

Não faltaram festas ao longo do percurso, podendo ser evidenciada a oferecida aos artistas/pintores de Belo Horizonte. Procuramos rastrear o maior número de nomes que dedicaram parte de sua energia criativa à prática da Pintura, e o gesto de homenagem definiu-se não só pela lembrança, mas também pela possibilidade de confraternização entre várias gerações de artistas belo-horizontinos.

Nos três últimos dias, a oficina foi aberta à visita do público, permitindo um contato mais direto com os participantes, seus processos e ideias desenvolvidos sobre a Pintura.

Apresentamos a atual publicação conscientes de que, em meio à inesgotável riqueza dessa atividade expressiva que possui a mesma idade do ser humano sobre o planeta Terra, abordamos apenas, ao longo de agosto de 2006, alguns aspectos entre os inúmeros característicos da Pintura como prática patrimonial da humanidade.

Gostaríamos de compartilhar despretensiosamente parte do que conseguimos vislumbrar de imprescindível através dessa imersão vivenciada enquanto grupo. Temos a certeza de que, com a divulgação solidária de nossas experiências, celebramos a ancestral capacidade humana de armazenar e transmitir conhecimentos que podem influir no processo coletivo de aprimoramento da existência.

Publicar registros e desdobramentos de um evento múltiplo como o Pintura além da pintura é, sem exageros, um grande desafio. No processo de trabalho editorial, a busca de soluções teve como “norte” a atenção à “navegabilidade” deste livro, além da construção de uma lógica interna coerente para organizar/oferecer a grande multiplicidade de conteúdos (singulares) de maneira a convidar à (e possibilitar) sua leitura.

Há pouco tempo, um amigo que também trabalha com livros disse-me “livro é sempre ‘o possível’”. Assino embaixo. Este é o nosso livro “possível”. Estou certa de que, como em livros com os quais trabalhei anteriormente, depois de impresso surgirão outras boas soluções, que poderiam “ter sido”. No entanto, fico feliz por materializá-lo agora, como é, depois de vinte e sete meses de trabalho cotidiano e contínuo.

Este é o primeiro livro do CEIA publicado em três idiomas – português, espanhol e inglês. De acordo com a ideia de navegabilidade, as informações técnicas sobre as obras reproduzidas trazem reunidas as versões nos três idiomas, assim também as biografias resumidas dos artistas que têm imagens publicadas (até a página 224), e os detalhes técnicos do evento realizado em 2006 e desta publicação (a partir da página 313). Os textos (ensaios, artigos, transcrições), por sua vez, estão em blocos separados – português até a página 224, espanhol até a 272, e inglês até a página 312.

Em relação à proporção das imagens/reproduções de obras em pintura, a decisão foi a de priorizar uma melhor leitura da imagem, o que nos fez abandonar o critério de escala/proporção no caso de alguns artistas – aqueles que trabalham tanto em formatos grandes quanto pequenos. As informações sobre escala ficam a cargo, portanto, dos dados sobre as dimensões de cada obra, presentes em cada ficha técnica.

Estamos felizes por conseguir materializar, também em livro, a experiência do Pintura além da pintura e, seguindo o que escreveram Marco Paulo Rolla e Marcos Hill no prefácio, temos consciência de que conseguimos abordar e mostrar, também aqui, apenas uma pequena parte do que aconteceu, foi pensado, trocado e produzido durante aquele agosto de 2006, em Belo Horizonte.

Enfim, fica ainda muito por dizer. Peço então que o livro assuma a “voz”, já que é para isso que o trabalho editorial foi feito.

Escoger la Pintura como contenido motivador de un evento de arte con la duración de un mes está lejos de ser una oportunidad para el puro deleite que podría propiciar una visión de la Belleza. Conscientes del desafío que nos proponíamos los integrantes del Centro de Experimentación e Información de Arte (CEIA), concebimos un evento internacional en el que, según percibíamos, sería oportuno situar ese medio milenario de expresión en el contexto de la actualidad tecnológica en que vivimos.

La dinámica elegida preveía la actividad de un taller para el cual se invitó en calidad de mediadores a cuatro artistas afectos a la práctica pictórica. Por mediador se entendía aquí un estimulador de cuestiones y acciones sobre quince participantes brasileños seleccionados. A este último grupo se agregaron cinco participantes internacionales, previamente invitados.

El taller tuvo lugar en dos galpones del Centro Cultural Casa do Conde de Santa Marinha (Funarte-Minas Gerais). De forma simultánea a la actividad diaria de taller, se organizó un ciclo de diez conferencias y una mesa redonda sobre el estado actual de la Pintura. Ofrecido gratuitamente a la comunidad de Belo Horizonte, este ciclo tuvo lugar en las salas Ceschiatti y Juvenal Dias del Palácio das Artes.

Una tercera actividad igualmente gratuita fue un festival de filmes que, de algún modo, trataban de cuestiones relacionadas a la Pintura. Las sesiones tuvieron lugar en la sala Humberto Mauro, también en el Palácio de las Artes, durante el mes de agosto de 2006, completando las actividades previstas en el programa.

No faltaron fiestas durante el evento, especialmente la que ofrecimos a los artistas/pintores de Belo Horizonte. Procuramos rastrear el mayor número de nombres que dedicaron su energía creativa a la práctica de la Pintura, y el gesto de homenaje se definió no solo por la remembranza, sino también por la posibilidad de confraternización entre varias generaciones de artistas de Belo Horizonte.

En los tres últimos días del mes de agosto, el taller se abrió al público, permitiendo un contacto directo con los participantes, sus procesos y ideas sobre la Pintura.

Presentamos la actual publicación, conscientes de que en medio de la inagotable riqueza de esta actividad expresiva que posee la misma edad del ser humano sobre el planeta, apenas abordamos, en 2006, algunos aspectos de entre los innumerables que son característicos de la Pintura como práctica que es patrimonio de la humanidad.

Nos gustaría compartir, sin pretensiones, lo que conseguimos vislumbrar como imprescindible de esa inmersión vivida como grupo. Tenemos la certeza de que, con la divulgación solidaria de nuestras experiencias, celebramos la ancestral capacidad humana de almacenar y transmitir conocimientos que pueden influir en el proceso colectivo de mejoramiento de la existencia.

MARCO PAULO ROLLA + MARCOS HILL
(versión de RAÚL MÁRQUEZ SULLIVAN)

VIVIANE AVELAR GANDRA
(versión de RAÚL MÁRQUEZ SULLIVAN)

La publicación de las ponencias originadas en un evento plural, con toda sus ramificaciones temáticas, como "Pintura más allá de la pintura" es, sin exagerar, un gran desafío. Nuestro proceso de edición tuvo como norte la "navegabilidad" de este libro, y ha buscado, en el interior de sus temas, la coherencia de una lógica que organice su multiplicidad de contenidos —preservando al mismo tiempo la singularidad de cada trabajo—, con el fin de hacer más ágil su lectura.

Un artista amigo que también trabaja con libros me dijo, recientemente, que "el libro es siempre 'lo posible'". Conuerdo plenamente. Este es nuestro libro posible. Estoy segura de que, como en el caso de otros libros en los que trabajé una vez, este, después de haber sido impreso, hubiera podido ofrecer otras soluciones; aquellas que pudieran 'haber sido'. Sin embargo, me siento feliz de haberlo hecho realidad hoy, tal como él es, después de veinte e siete meses de trabajo diario y continuado.

Este es el primer libro del CEIA publicado en tres idiomas —portugués, español e inglés. Conforme a la idea de navegabilidad, las informaciones técnicas referidas a las obras que se reproducen en él reúnen las versiones en los tres idiomas; lo mismo sea dicho de los resúmenes biográficos de cada artista, cuyas imágenes se publican (hasta la página 224), así como los detalles técnicos del evento que tuvo lugar en 2006 y los de esta publicación (a partir de la página 313). Los textos (ensayos, artículos, transcripciones), a su vez, se encuentran separados —portugués hasta la página 224, español hasta la 272 e inglés hasta la página 312.

En relación a la proporción de las imágenes y reproducciones de obras pictóricas, la decisión fue de dar la prioridad a una mejor lectura de la imagen; esto nos hizo abandonar el criterio de escala y proporción en el caso de la obra de algunos de los artistas —aquellos que trabajan en pequeños o grandes formatos. Las informaciones sobre escalas quedan limitadas, entonces, a los datos sobre medidas de cada obra, que están presentes en cada ficha técnica.

Estamos felices por poder concretar, también en libro, la experiencia de "Pintura más allá de la pintura" y, siguiendo lo escrito por Marco Paulo Rolla y Marcos Hill en el prefacio, tenemos conciencia de que apenas hemos conseguido abordar y mostrar una pequeña parte de lo que sucedió, se pensó, se intercambió, y se produjo en Belo Horizonte en aquel agosto de 2006.

En fin, queda aún mucho por decir. Pido entonces que el libro asuma 'la voz', ya que para eso se hizo el trabajo editorial.

Selecting Painting as the flagship for a month-long art event is far from being an opportunity to wallow in the pure delight afforded by a vision of Beauty. Aware of the challenge we set for ourselves, we at the Center for Experimentation and Information in Art (CEIA) conceived this international event based on the belief that, given the technological present in which we live, it was an opportune moment to contextualise this millennial mode of expression.

The chosen dynamic was a workshop format in which four artists used to working with the medium of painting were invited to serve as mediators. By mediator we mean a stimulator of the investigations and actions posed and proposed to the participants; a selection of fifteen Brazilians and five international guest artists.

The workshop was held in two warehouses belonging to the Centro Cultural Casa do Conde de Santa Marinha (Funarte-MG). In parallel to the daily workshop there was also a program of ten lectures and a round-table discussion on the current state of Painting. Offered free to the public of Belo Horizonte, this cycle of lectures took place in the Ceschiatti and Juvenal Dias rooms at the Palácio das Artes.

Closing the program, a third event, also free to the public, was a festival of films that in some way touch upon issues related to Painting. The screenings were held at the Humberto Mauro room throughout the month of August 2006.

There was no shortage of parties over the course of the event either, with special mention for one dedicated to the artist/painters of Belo Horizonte. We tried to track down as many people as possible who devote part of their creative energies to the practice of Painting and the tribute served not only as an act of remembrance but also as an opportunity for fraternisation between different generations of the city's artists.

On the last three days of the month, the workshop was opened to public visitation, allowing for more direct contact with the participants, their processes, and ideas on Painting.

We present this publication in full knowledge that, faced with the inexhaustible wealth of this mode of expression, as old as man on the face of the Earth, we were able to approach, during the month of August 2006, only a few aspects of the innumerable characteristics of Painting as human heritage.

With no pretensions whatsoever, we would like to share what we gleaned of the most essential through this immersion as a group, and we have no doubt that this solidary presentation of our experiences will enable us to celebrate mankind's ancestral capacity to store and transmit knowledge capable of influencing the collective refining of our existence.

MARCO PAULO ROLLA + MARCOS HILL
(version by ANTHONY DOYLE)

VIVIANE AVELAR GANDRA
(version by ALEXANDRE ABRAHÃO MARTINS)

It is indeed a great challenge to publish records on and developments from a multiple event such as "Painting beyond Painting". In the publishing process, the search for solutions had its compass on the attention and "navigability" of this book, not to mention the construction of a coherent internal logic to organize/offer the great multiplicity of (singular) contents, in a way as to both invite to (and help) its reading.

A friend who also works with books and publishing told me recently, "a book is always 'the possible one.'" I couldn't agree more. This is our "possible" book. I'm positive that, as with other publications I've worked before, other good solutions will appear after it is already printed, solutions which could "have been." However, I'm glad to materialize it now, as it is, after twenty-seven months of daily and uninterrupted work.

This is the first of CEIA's books published in three languages —Portuguese, Spanish, and English. According to the idea of navigability, the factsheet about reproduced works is presented as one sole caption, in the three languages, as well as the summarized artists' biographies that have some of their works reproduced on the publication (until page 224), and the technical details from the event, held in 2006, and on the publication itself (starting from page 313). On the other hand, the texts (essays, articles, transcripts) are presented in separate blocks—in Portuguese until page 224, in Spanish until page 272, and in English until page 312.

Regarding the proportion of the images/reproductions of the painted works, the decision was to prioritize the better reading of images, what made us abandon the scale/proportion criteria on some cases—those artists usually have work both small and big formats. Therefore, information about scale was left to the data on the dimensions of each work, presented in each factsheet.

We are happy to materialize, also in the form of a book, the experience that "Painting beyond Painting" represented and, in agreement with what Marco Paulo Rolla and Marcos Hill stated on the introduction, we are aware that we were able to approach and show here only a small portion of what really happened, what was thought, exchanged and produced during that August in 2006 in Belo Horizonte.

In other words, much was left unsaid. I ask you then to let the publication assume this "voice," since this is the *raison d'être* of the whole editorial process.



MAKING OF PINTURA ALÉM DA PINTURA
[fotos fotos photos Lísia Maria,
Tim Braden, André Hauck, Viviane Gandra]

ALGUNS FRAGMENTOS DAS CONVERSAS

NA OFICINA PINTURA ALÉM DA PINTURA

por IGOR SEVCUK (transcrição)

[versão de ALEXANDRE ABRAHÃO MARTINS]

LUPE ÁLVAREZ:

Este tipo de pintura é comum na Holanda?

WENDA KIESKAMP:

Acho que minha posição é bem a de uma marginal comparada ao resto dos artistas de lá.

TIM BRADEN:

Mas não é seu trabalho que é marginal ou sua atitude em relação ao resto do mundo da arte lá. É sobre sua responsabilidade com o público.

WENDA KIESKAMP:

As pessoas me perguntam por que eu não pinto a vida na cidade, como eu costumava fazer. Mas, além da vida na cidade, há outras coisas que são reais. Eu não pinto o campo porque amo a natureza. Apartamentos podem ser mais contemporâneos e dizer mais a respeito da vida moderna, mas não me interessam mais. Há também outras coisas a ser descobertas sobre nossa realidade.

MARCOS HILL:

É frustrante, esta discussão, o que é contemporâneo...

LUCAS DI PASCUALE:

Mas qual é a relação entre a arte, o criador e o público? Qual a relação da arte com as instituições, como elas tratam o seu trabalho?

MARCOS HILL:

Se seguirmos adiante, falando sobre a autonomia da obra após sua finalização, a obra é propriedade do artista ou da comunidade? Até que ponto a obra é propriedade do artista? No contexto da instituição, qual é a relação com esse tipo tradicional de arte?

LUPE ÁLVAREZ [um breve resumo]:

Esta discussão é essencial. Hoje em dia as questões sobre a responsabilidade dos artistas são, de um modo geral, políticas. O conceito ou ideia central da arte contemporânea é um momento político que envolve uma série de outras coisas (a influência da arte norte-americana no século 20, a Guerra Fria etc.)... Expressionistas alemães, Arte Povera italiana, o discurso declarado de solidariedade de Joseph Beuys. Os anos 1970 são profundamente ligados ao posicionamento político. O discurso dos anos 1980, multicultural, pós-colonial, foi outro ponto importante; enquanto o

conceito da intenção dos artistas tornou-se uma instituição em si mesma (o ponto de vista subjetivo fora institucionalizado), no final dos anos 1990. Há duas coisas diferentes: na arte moderna, o artista era parte da instituição; na arte contemporânea, o artista tem mais de sua própria posição política. Estes artistas querem se opor à arte subjetiva e apolítica pelo envolvimento direto de ideias sobre política. Isto não quer dizer que essas ideias não sejam corrompidas ou não estejam envolvidas com ideias conservadoras, manipuladas pela propaganda e por ideias de democracia.

MARCOS HILL:

Por um lado, há a subjetividade institucionalizada – ideologia da arte moderna. Por outro lado, o engajamento político contra a subjetividade tornou-se, a partir dos anos 1980, também uma preferência ideológica. O que Lupe tenta demonstrar é que o discurso político neste momento é manipulado por estados conservadores que praticam o pós-colonialismo político. E há um discurso ambíguo: ser político e contra a subjetividade. Por trás disso há um discurso conservador. Isso é algo muito importante de se notar, particularmente na Europa.

LUPE ÁLVAREZ:

A ideia da responsabilidade política devida a outras questões não é preto no branco, óbvia ou simples. Deveria ser estudada caso a caso... Por exemplo, numa sociedade comunista, comportar-se como não sendo político era a atitude de maior resistência.

TIM BRADEN:

...podemos abordar essas coisas. Wenda, não era sobre a aparência visual de seu trabalho. Você entendeu mal a crítica.

MARCOS HILL:

Esta é uma discussão bem aberta e deveríamos retornar a ela: para pensar por que você está pintando, deve-se pensar a respeito da história da pintura.

DO CORPO VISÃO-RAZÃO À PERCEPÇÃO DO CORPO AMBIENTAL:

PECULIARIDADES CULTURAIS LATINO-AMERICANAS

MARCOS HILL

A imersão de um mês proporcionada pela oficina Pintura além da pintura tornou-me mais atento a várias questões de arte, de pintura, de cultura e de política. Todas constituindo possibilidades de relativização de conhecimentos já adquiridos e institucionalmente cristalizados.

Entre os problemas suscitados pela prática pictórica posta em questão, está a proposta da pintora inglesa Avis Newman sobre bordas, limites e fronteiras. Dela, muito se deve extrair desde que a disposição seja a de ampliar a compreensão sobre o fazer da pintura, no momento atual.

Para tanto, é possível recorrer a uma memória histórica que, ancorada na cultura ocidental, oferece-nos percepções reveladoras. Uma problemática recorrente diante da análise sobre bordas, limites e fronteiras foi a da localização, infiltrada em várias camadas da consciência, permeadas pelos sentidos de tempo, espaço e realidade.

A localização estimula fricções entre o corpo e o entorno, a partir das quais afloram sensações e pensamentos impregnados de memória, afeto e imaginação. Daí pode resultar a expressão artística. Não é difícil reconhecer que convergências entre o corpóreo e a existência definem o fazer artístico, a partir das vivências conseguidas nas ininterruptas vivências no entorno. Um dos pontos que me interessa verificar nesse processo é o da invenção cultural desse corpo. Tanto o corpo do artista quanto os corpos da obra, do observador, assim como os inúmeros corpos constituintes do entorno.

Historicamente, estamos vinculados a uma construção corporal que, desde o advento da modernidade, consumou a corporeidade a partir de uma conjunção bem datada entre visão e razão. É sabido que esse corpo visão-razão foi determinante na consolidação do aparato científico respaldado pelo capitalismo e, conseqüentemente, na criação dos Estados nacionais acelerados pela revolução industrial.

O desenvolvimento da ótica é, portanto, referência necessária à compreensão do humano transformado em sujeito, como centro cognitivo idealizado, desejoso de poder e de controle ilimitado sobre a natureza. Por intermédio desse sistema científico, descobriu-se a redondeza da Terra e a incessante mobilidade de um universo recém-compreendido como infinito. Do mesmo modo, consolidaram-se metodologias comprovadoras da existência de outros inúmeros mundos micro, macro, moleculares e atômicos.

Da vertigem entre o desejo de controle pelo conhecimento e a implacável relatividade do real, surgiu o que atualmente muitos reconhecem como a

crise do sujeito antropocêntrico. Talvez, verificar a dimensão paradoxal do pensamento científico moderno possibilite uma melhor compreensão sobre a complexidade desse processo.

À medida que a atividade científica aperfeiçoou os métodos de leitura do real, a vontade de poder impôs sua fixação, motivada pela ameaça da perda do controle de um conhecimento que, através de seu próprio desenvolvimento, passou a defrontar-se, cada vez mais, com a impossibilidade de controlar.

Com eficiência, a teoria científica racionalista instituiu a legitimação do corpo apenas formado de visão e razão. Até hoje, tal legitimação é determinante em processos de apreensão tanto da realidade científica quanto da realidade artística. Por outro lado, as instituições legitimadoras dos Estados constitucionais burgueses ainda resistem à urgência de desconstrução desse corpo, insistindo em fazê-lo vigorar a todo custo.

Nesse sentido, a abordagem de Avis Newman sobre a dimensionalidade de bordas, limites e fronteiras do campo visual possibilitou o questionamento de automatismos naturalizados nos fazeres artísticos, elucidando a diferença entre espaço, enquanto construção estritamente racional e ótica, e ambiente, enquanto vivência de um corpo definido por sua capacidade sinestésica.

Diante do embate proposto por Newman sobre o “além da pintura”, foi possível detectar impasses gerados pela permanência do corpo visão-razão no modo de perceber de alguns artistas participantes do evento. À medida que eles tentaram elaborar “pinturas” para além das convencionais bordas bidimensionais, emergiu a dificuldade de compreensão corporal sobre a tridimensionalidade ambiental.

Nenhuma tentativa considerou a percepção decorrente dos sentidos corpóreos conectados entre si. O entorno continuou sendo percebido como espaço e não como ambiente, apenas resultando em composições bidimensionais pouco conectadas com a tridimensionalidade decorrente da expansão perceptiva proposta.

Bordas e limites planares da tela foram inconscientemente preservados em situações ambientais que permitiam outros tipos de abordagem. Em vez da especulação sensorial, procedimentos de composição formal e cromática repetiram-se quase automaticamente, como se a realidade ambiental não passasse de uma tela em branco, impedindo assim uma melhor apreensão do próprio local como “suporte” potencial.

É fato que as escolas brasileiras de arte têm favorecido o acesso a referências que anunciam a necessidade do redimensionamento corporal na produção da imagem. Através de proposições geradas por artistas do Ocidente, pelo menos desde Cézanne e, sem esquecer Marcel Duchamp, Francis Picabia, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Yves Klein, Hélio Oiticica, Lygia Clark e tantos outros, a inquietação sinestésica aponta para novos procedimentos, buscando desconstruir a ditatorial tradição retiniana.

No entanto, o que foi percebido, durante a oficina Pintura além da pintura, é que várias das questões contemporâneas do corpo ainda não encontraram ressonância no modo mais imediato de pensar e produzir a arte. Há pouca aplicação das referências emancipadoras transformadas em meras citações teóricas, elegantes sem dúvida, mas pouco presentes nas práticas. A partir

da experiência proposta por Newman, pode-se notar que ainda persiste a preponderância do retiniano como principal paradigma na formação do profissional da imagem.

Deflagrado na oficina, o embate gerado pela compreensão ampliada sobre bordas, limites e fronteiras da pintura denunciou não apenas o enraizamento da percepção espacial “razão-visão” nas escolas de arte; com o estímulo recebido, ficou mais perceptível a necessidade de procedimentos neutralizadores do automatismo recorrente.

Enquanto profissionais envolvidos com a imagem, todos nós temos que lidar com resistências inerentes a organismos institucionais que se acostumaram a naturalizar procedimentos hierárquicos na produção do conhecimento. Mas, certamente, a clareza revelada pela experiência da Pintura além da pintura pode nos auxiliar no processo de desconstrução do corpo racional-retiniano, valorizando sensibilidades que nos favoreçam vivências mais intensas nas relações entre pintura, corpos, bordas, fronteiras, limites, ambientes e entornos. O que se vislumbra é um grande desafio na desconstrução de automatismo tão profundamente arraigado.

Por outro lado, algo que intensificou minha experiência no processo de expansão de minhas bordas pessoais foram as conversas que, ao longo do mês de agosto, desenvolvi com Lucas Di Pascuale. As possibilidades de troca com o artista argentino de Córdoba levaram a um interessante processo, determinado por deslocamentos de espaço, língua e cultura.

Entre as coisas remarcáveis dessa experiência, está a maneira como Di Pascuale formula os conteúdos de suas propostas artísticas, exibindo uma especial acuidade crítica que incide sobre seu próprio entorno, sem cair no chavão do partidário político ou do falso moralismo de certos ativismos.

Um dos focos preferidos do cordobês é o incremento de relações humanas que, no contexto urbano invadido pela banalidade, favorece a restituição dos vínculos simples. Ao relativizar interesses privados e consumistas, as ações de Di Pascuale priorizam a solidariedade, aproximando habitantes anônimos e desconhecidos, e favorecendo a agregação em torno de finalidades éticas imediatas.

Em sua ação intitulada PTV, Partido Transportista de Votantes, o artista apropriou-se de um suspeito hábito, recorrente em períodos eleitorais na Argentina. A constatação deste hábito é no mínimo surpreendente. Os partidos argentinos costumam alugar vans que transportam gratuitamente os eleitores aos locais das eleições obrigatórias, desde que os beneficiados votem nos partidos que providenciaram esse transporte. Sem dúvida, práticas eleitoreiras até piores ocorrem com frequência em países como o Brasil.

Elegendo esse circuito para atuar, Lucas foi bastante perspicaz, contaminando a prática demagógica ao se oferecer a levar gratuitamente eleitores de qualquer partido às urnas. Com isso, houve a eliminação da obrigatoriedade partidária como moeda de troca. A força desse gesto ativou uma inesperada troca de vivências pessoais efetuada ao longo dos percursos. Para além de qualquer objetivo predeterminado, criaram-se relações de aproximação entre pessoas independentemente de seus respectivos credos políticos.

Uma das consequências da proposta de Di Pascuale foi uma mobilização espontânea de seus passageiros, interessados em se engajar no Partido

Transportista de Votantes, caracterizado pela criação de uma comunidade colaborativa na qual cada um poderia participar, oferecendo aquilo que melhor sabia fazer em prol de ações coletivas.

Nas várias discussões ocorridas na oficina Pintura além da pintura, a participação do artista cordobês foi marcada pela preocupação com os conteúdos motivadores da ação artística, instigando os outros participantes a rever suas estratégias criativas.

O contraste com posturas que pouco se preocupam com os conteúdos das propostas deixou aparentes sequelas de sistemas autoritários de educação impostos a países “periféricos” através de golpes militares que, ocorridos entre as décadas de 1960 e 1970, estabeleceram regimes ditatoriais na América Latina, na África e na Ásia, definindo uma onda genocida que privilegiou alianças entre classes dominantes locais e grandes corporações internacionais.

Talvez seja inclusive desnecessário acrescentar que tais alianças redefiniram as estruturas institucionais dos Estados, possibilitando livre acesso ao dinheiro público vampirizado por um perverso sistema de endividamento nacional.

Não devemos esquecer perseguições, torturas e assassinatos gerenciados pelos Estados nacionais comprometidos com essa aliança. Ainda submetidos a esse processo, países da América Latina vivenciam e reagem a esses efeitos de acordo com suas peculiaridades culturais e históricas. Nos casos de Argentina e Brasil, pelo que pude constatar no convívio com Lucas Di Pascuale, uma maior aproximação poderia elucidar muitas outras constatações surpreendentes.

Pode-se, por exemplo, mencionar o sucateamento do ensino público brasileiro como chave estratégica para o enfraquecimento da consciência cidadã. A amnésia histórica e intelectual decorrente desse sucateamento imposto pelo próprio Estado condiciona, há décadas, as sucessivas gerações que, à mercê da apatia crítica, submetem-se a mecanismos de alienação cada vez mais vigorosos e permanentes no cotidiano das grandes cidades.

A incorporação dessa apatia é hoje dificilmente percebida. Mas, quando um grupo de artistas se reúne para trabalhar criticamente os seus próprios processos, as oportunidades de desintoxicação rapidamente aparecem. Daí a fundamental importância do olhar estrangeiro de Di Pascuale que, de seu universo argentino, detectou rapidamente a pouca elaboração de conteúdos nas produções brasileiras. Apressados, nossos jovens artistas chegam a soluções visuais sedutoras, plenas de grande potencialidade plástica, mas pouco comprometidas com as simples referências dos contextos nos quais estão sendo elaboradas. Fragilidade e força aí convivem de modo pouco aproveitável.

Por outro lado, somente a preocupação com o conteúdo e a grande acuidade crítica não compensam a pouca familiaridade e até mesmo uma certa dificuldade dos jovens artistas argentinos no momento de materializar seus conteúdos imagéticos. Vejo tanto a dificuldade com o conteúdo quanto a dificuldade com a plasticidade da imagem como sequelas dos mutiladores processos políticos vivenciados por ambas as culturas.

Durante as avaliações da oficina Pintura além da pintura, Di Pascuale confessou sua surpresa diante da maneira como nós brasileiros direcionamos nossas análises. Segundo ele, na Argentina, a proposta de avaliação de uma oficina de pintura com a duração de um mês seria naturalmente conduzida por uma discussão teórica completamente afastada de resultados visuais. O que o surpreendeu foi o fato de, ao nos propormos a avaliar a oficina, o primeiro movimento foi o de nos aproximarmos das imagens produzidas, extraíndo das mesmas as dinâmicas críticas necessárias ao processo de produção de conhecimento.

Chegamos a brincar, afirmando pretenciosamente que um ser que possuísse um cérebro argentino e um coração brasileiro constituiria a quinta-essência do artista latino-americano, uma perfeição! Considerando todo o reducionismo que brincadeiras como esta acarretam, valeria a pena que os jovens artistas brasileiros prestassem especial atenção a essa recorrente carência de conteúdos, facilmente evidenciada pela confrontação entre culturas latino-americanas.

Urge relativizar a hipnose hedonista inerente ao imenso talento brasileiro na constituição de imagens. A aptidão para a boa resolução imagética não garante a necessária competência indispensável a qualquer proposta artística. Do mesmo modo, folgo em saber que jovens artistas argentinos podem se beneficiar com nossa refinada acuidade sensorial.

Celebro com gratidão e alegria as presenças generosas de Avis Newman e de Lucas Di Pascuale no evento Pintura além da pintura, reconhecendo as infinitas possibilidades de amizade e aprendizado que encontros como esse podem propiciar.

Marcos Hill (Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1956)

Com sua formação universitária na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (1985), atuou como conservador-restaurador junto ao patrimônio colonial mineiro, após conclusão do curso de especialização lato sensu em conservação/restauração de bens culturais móveis do CECOF-EBA/UFMG (1986). Concluiu mestrado em história da arte pelo Instituto de Arqueologia e História da Arte da Universidade Católica de Louvain (Louvain-la Neuve, Bélgica) (1990). É doutor em artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (2008). Como professor dos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Belas Artes (UFMG), desempenhou a função de curador em diversos projetos nacionais, tais como o Projeto Rumos Visuais 1999-2000, promovido pelo Itaú Cultural de São Paulo, a exposição Fiat Mostra Brasil, promovida pela Casa Fiat de Cultura (2006), e as duas primeiras edições (2007 e 2008) do Projeto Bolsa Produção para Artes Visuais, promovido pela Fundação Cultural de Curitiba. É igualmente professor convidado do curso de especialização lato sensu em arte e cultura barroca do Instituto de Filosofia, Arte e Cultura da UFOP-MG. Além de atuar como crítico de arte e curador na cidade de Belo Horizonte, criou, juntamente com o artista plástico Marco Paulo Rolla, o CEIA (Centro de Experimentação e Informação de Arte), iniciativa de artistas vinculada à RAIN, rede eletrônica internacional apoiada pela Rijksakademie van Beeldende Kunsten (Real Academia de Belas-Artes da Holanda). No CEIA, atua como coordenador, curador e editor. Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG, Brasil.

GEORGES BATAILLE E FRANCIS BACON:

UM DIÁLOGO SOB O SIGNO DA SEMELHANÇA INFORME*

WANDA DE PAULA TOFANI

Discurso sobre algumas relações entre textos e imagens, no âmbito dos estudos interartes, enfocando, por aproximações analíticas, parte das obras literárias de Georges Bataille (1897-1962) e as pinturas de Francis Bacon (1909-1992). Suas produções caracterizam-se como instrumentos de transgressão da idealidade antropomórfica nas artes¹; o primeiro, através de acerbos textos críticos, acompanhados de imagens inusitadas, e o último, devido à construção pictórica singular da figura humana.

A noção de semelhança entre o Criador e a criatura percorre o pensamento judaico-cristão, instaurando, paralelamente ao neoplatonismo medieval, no Ocidente, uma metafísica voltada à idealização da natureza humana que privilegia o espiritual em detrimento do carnal. O antropomorfismo que daí se origina consolida o mito da semelhança entre o Pai e o Filho, semelhança transcendental para sempre perdida, aliás, pelo pecado original de nossos mais ilustres predecessores e que só nos seria possível alcançar, pela imitação e após uma vida virtuosa, no Juízo Final. Essa noção de semelhança antropomórfica ideal vigora nas artes e na estética, até ser abalada por determinadas correntes de pensamento instauradas no modernismo.

Um importante representante e articulador dessa investida foi Bataille, que se posicionou contra a crença da idealidade, em seus escritos em geral. Esse escritor, filósofo, poeta, crítico calçou sua produção intelectual na apologia da transgressão do pensamento metafísico ainda vigente, no início do século xx. Interrogando os limites do conhecimento pela busca do não saber, busca essa induzida por práticas do excesso e por técnicas de iluminação, ele estremecia a estrutura do edifício metafísico ocidental. Entendendo que a razão seria incapaz de abarcar todos os possíveis do espírito humano (Bataille, 1992), esse dissidente do surrealismo, pleiteava para a arte a transposição do “impossível do real”, em contraposição ao “possível do onírico” bretoniano (Hollier, *apud* Didi-Huberman, 1995, p. 15)².

Na direção da revista de arte Documents (1929-1930), ele desenvolveu um pensamento teórico-crítico agressivo e anti-idealista, publicando inúmeros textos críticos justapostos a imagens diversas, cuja inquietante estranheza dialogava com a estranheza de seus escritos. Nas relações construídas entre palavra e imagem, ele colocou à prova a noção de semelhança antropomórfica ideal, por um jogo fecundo de “desmontagem teórica” e de “montagem figurativa”, ao propor ressaltar as tarefas das palavras e das imagens, e não seus sentidos (Didi-Huberman, 1995, p. 13).

Imagens oriundas de documentos antigos, imagens desprezadas pela historiografia da arte, imagens extraídas de compêndios de teratologia, imagens da arte modernista, fotografias de atualidades, fotografias

* Parte deste artigo foi publicada nos Anais do x Congresso Internacional ABRALIC, em 2006, sob o título “Bataille, Bacon e a fotografia: um diálogo intermediário”.

¹ Este trabalho faz parte de minha pesquisa sobre a representação, desenvolvida no âmbito do Doutorado em Estudos Literários: Literatura Comparada, cujo corpus analítico desenvolveu as relações entre parte da obra de Bataille e a pintura de Bacon. Constitui-se, aqui, como continuidade e ampliação.

² Didi-Huberman refere-se, em *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, ao artigo de Hollier, “La valeur d’usage de l’impossible”, para quem *Documents* foi uma “revista agressivamente realista”. (As traduções das citações em francês e inglês são da autora.)

etnográficas, judiciárias, banais, incomuns e surrealistas foram selecionadas por Bataille, para a construção de “textos” paralelos àqueles que expressavam verbalmente seu pensamento transgressor, subvertendo a subserviência da ilustração. Fazendo apelo, através desses textos e imagens perturbadores, à violência, à ignomínia, à negação, ao paradoxo, ao sinistro, ao sexual, Bataille rompia a tradicional sujeição da imagem à letra e desenvolvia uma singular empreitada teórico-crítica. Ao desarticular as práticas discursivas e plásticas, por uma certa arte de semelhanças entre objetos pertencentes à alta e à baixa cultura, a partir de aproximações, montagens, fricções, atrações e transgressões, este autor explicitava “um certo estilo de pensamento figural [...] duplicado por um certo estilo de pensar as figuras” (*Ibidem*, p. 15-18). Bataille congregou e elegeu, em suma, um repertório “herético” composto por assuntos e imagens não pertencentes aos campos de conhecimento, tradicionalmente nobres da filosofia e das artes, propondo-os em uma revista de arte, ela própria contemplando como interações com o campo das belas-artes, as doutrinas, a arqueologia e a *etnografia*; o primeiro termo ocupando, aliás, a terceira posição no frontispício da revista. Para Didi-Huberman (*Idem*), Bataille congregava, na revista, documentos de um gaio saber visual, ao colocar em jogo (praticamente) e questionar (teoricamente) a noção de semelhança. E ele o fez, desestabilizando a crença da semelhança entre cópia e modelo, confrontando-a com a noção do informe.

O projeto transgressivo de Bataille desenvolveu a noção do informe, potente operador teórico em sua significativa mobilidade, estabelecendo a experiência interior como a abertura possível para se aceder ao conhecimento, ele próprio evanescente e lábil. No que concerne à sua luta filosófica contra o idealismo, seu processo consistia em não se basear nos conceitos, mas, sobretudo, partir deles e de só voltar a eles depois da passagem por uma espécie de inferno de palavras e aspectos incandescentes, inconscientes e desorientadores, desproporcionados, em suma (*Ibidem*, p. 33).

Sendo as artes, tradicionalmente, consideradas como atividade sublimatória e dirigidas para um observador ereto, capaz de construir uma unidade ideal, não se permitia qualquer intrusão da base do corpo do observador. Tal base, identificada ao eixo horizontal que governa a vida dos animais, era separada de seu corpo e, portanto, não se constituía como matéria para a disseminação do pensamento idealizador sobre o ser humano em geral. Bataille jogou por terra o mito da verticalidade do ser humano, no sentido da idealidade da noção da natureza humana propensa à ascensão ao absoluto, ao dizer que os homens esquecem que seus pés estão na lama (Bois; Krauss, 1997, p. 25-26)³, assim privilegiando a inclusão e a valorização de temas “baixos”, enquanto destacava os aspectos e comportamentos animais da nossa constituição humana. Deve-se ressaltar que Bataille foi um devotado leitor de Nietzsche e do Marquês de Sade.

No verbete Informe, publicado no Dicionário crítico de Documents (nº 7, 1929), Bataille, colocando-se contra a postura dos dicionários em geral, no que concerne ao sentido das palavras, e ao discurso dos filósofos comprometidos com a necessidade de dar forma ao cosmos, propugnava que se ressaltassem os “trabalhos” das palavras, em particular da palavra informe, não mais como algo desclassificatório, pois dizer que o universo “não se assemelha a nada” e é informe significaria compará-lo a “uma aranha ou a um escarro” (Bataille, 1970, vol. I, p. 217). Pode-se perceber que aí estão em jogo as noções de semelhança e de forma, questões fundamentais para sua abordagem crítica ante a estética clássica. Numa operação dialética ele construiria, assim,

³ BOIS, Y.-A. “The Use Value of ‘Formless’”, in: BOIS, Y.-A.; KRAUSS, R. *Formless: A User’s Guide*. O primeiro autor coloca-se contra a tese didi-hubermaniana do informe pautado na deformação, portanto numa ligação intrínseca com a figuração, pleiteando uma ampliação do conceito para o sem forma da abstração, e não apenas o informe/disforme. Vide BOIS, Y.-A. “Figure”, op. cit., pp. 79-82.

“uma semelhança no próprio enunciado do informe e da dessemelhança”, afirmando contraditoriamente, que o universo não se assemelha a nada e, sendo informe, é algo como uma aranha ou um escarro. Bataille preferiria, pois, avançar semelhanças transgressivas a reivindicar dessemelhanças ou “semelhanças a nada” (Didi-Huberman, 1995, p. 21).

No artigo “Le gros orteil” [O grande dedão do pé], Bataille salientava ser o dedão do pé “a parte mais humana do corpo humano, no sentido de que nenhum outro elemento desse corpo é tão diferenciado do elemento correspondente do macaco antropoide”. Além disso, ele se diferencia do humano, uma vez que o homem, “tendo se tornado ele próprio uma árvore, ou seja, elevando-se no ar, altivo como uma árvore, e justamente mais belo, pois sua elevação é correta”, vê no pé humano a base para essa elevação. Mas o homem que tem a cabeça “voltada para o céu e as coisas do céu, o olha como um escarro sob pretexto de ter os pés na lama”. Oscilando entre idealidade, prosaísmo e erotismo, Bataille enfocava várias visões culturais dos pés humanos; pés marcados pela interdição, pela exaltação amorosa e pela ironia, pois se os pés femininos, por exemplo, são fetiche sexual, os pés em geral, são acometidos de males ignóbeis, como os calos. Calos cujas dores se diferenciam das dores em geral, por sua baixa e sua ignomínia; condição negativa explicável, por estarem enterrados na lama. Estando os homens em constante desejo de elevação, “cada vez que o seu mais puro élan joga na lama sua própria arrogância, concebe-se que um dedão, sempre mais ou menos corrompido e humilhante, seja análogo, psicologicamente, à queda brutal de um homem, o que quer dizer à morte”. Bataille considerou, no entanto, que a forma de um dedão não era “especificamente monstruosa” como uma boca escancarada, sendo até mesmo uma forma sedutora, justamente por sua “baixeza”, por seu “charme sacrilégio”, argumentando que o sentido de seu artigo era explicitar aquilo que seduz, sem levar em conta “a cozinha poética”. Para ele, enfim, “retornar à realidade não implica nenhuma nova aceitação, mas quer dizer que se é, baixamente, seduzido, sem transposição e até gritar, arregalando os olhos: arregalando-os diante do grande dedão” (Bataille, 1970, pp. 200-204).

As fotos surrealistas de Jacques-André Boiffard, de dedões e de polegares, em close-up, publicadas junto a esse artigo, evidenciam “o grande dedão do pé”, mas provocam e desestabilizam o leitor, pois a imagem desse dedão, na sua estranheza e desmesurada desproporção, apresenta-se como algo ameaçador e brutal. Agigantado e recortado contra um fundo escuro que, aliás, o corta do resto do corpo, esse dedão, que é justamente “a parte mais humana” desse corpo, comprova, pelo paradoxo entre a palavra e a imagem, que o que temos de mais humano é o que mais revela nossa natureza animal.

Esse grande dedão ou polegar, quando comparado ao nosso polegar que segura a página aberta da revista, acusa “performativamente” as desproporções evocadas por Bataille. Além disso, o resultado estético dessa operação era produzir um close que não fosse um detalhe, capaz de se impor como forma, derrubando os dados tradicionais da estética do detalhe que postulava a dedução possível do todo pela parte vista (Didi-Huberman, 1995, p. 56). Outras imagens em close-up habitavam as páginas de Documents; tal a pinça de uma lagosta (fotografia de Eli Lotar), que parecia avançar ameaçadoramente, conjugando a ideia de pé com a de goela e os dois elementos da polaridade humana – nobre-ignóbil, alto-baixo –, sugeridos por Bataille, em seu artigo. Da mesma forma, a fotografia de uma enorme boca aberta, onde brilha a saliva, dialogava com o artigo “Bouche” [Boca] que

retoma as mesmas polaridades humanas, assim como a ideia de “organicidade animal”. Bataille opunha assim à lei harmônica de uma “proporção” entre o detalhe e o todo, a desproporção irritante de uma parte – o dedão – jogando contra o todo – a face/figura humana – seu obscuro jogo de “baixa sedução” (*Ibidem*, pp. 58-60)⁴, enquanto nos apontava um declínio/devir-animal.

Deve-se destacar que o advento das imagens em close-up causou impacto considerável em determinado momento da história da fotografia e do cinema, uma vez que as relações, tecidas pelo espectador entre seu próprio espaço e o espaço plástico da imagem observada, advinham de uma longa experiência calcada no tamanho da imagem em relação a seu próprio corpo. Os artistas, aliás, souberam explorar essa relação, apoiando-se principalmente na força de uma imagem de grande tamanho, que, observada sem recuo, parece esmagar aquele que a olha. A fotografia, no entanto, por ter pequenas dimensões, propiciou o estabelecimento de uma relação de proximidade, de posse e, até mesmo, de fetichização (Aumont, 1993, pp. 140-141). O close-up subverteu essa relação e criou uma perturbação no espectador da ordem de uma proximidade psíquica excessiva. Por outro lado, a fotografia em close também desenvolveu “a metáfora do tato visual”, acentuando a superfície e o volume imaginário do objeto capturado, por uma aproximação vertiginosa que desestabilizava o observador. Como afirma Philippe Dubois, o close produz “efeitos pulsionais (...), efeito de focalização, efeito de vertigem (...), efeito-Medusa, que fascina e repele simultaneamente” (Dubois, *apud* Aumont, 1993, p. 142).

O valor de subversão implícito à formulação do informe batailleano calca-se, igualmente, na imagem fotográfica aliciada para dialogar com o texto. Ao utilizar todo um leque de fotografias que introduziam procedimentos e visualidades pouco usuais, como também, aliás, a pintura da época, Bataille ressaltava os “trabalhos” das imagens; trabalhos performáticos, por sugerirem movimentos dentro de um espaço que questionava a perspectiva clássica e a própria estética. O informe batailleano não seria aquilo que está privado de forma, mas algo comparado às mais belas formas, contemplando a noção de deformação. Daí a iconografia e os textos críticos de Bataille enfocarem “semelhanças cruéis e informes/disformes e semelhanças dilacerantes e dilaceradas”, estabelecendo uma “heurística do desastre”, onde o corpo/face/figura humana é “um organismo consagrado à desfiguração, à acefalia, ao suplício, à animalidade” (Didi-Huberman, 1995, pp. 5-10). Heurística, em suma, que nega a possibilidade redentora das imagens, nos submetendo aos seus poderes, uma vez que a iconografia em questão constitui uma experiência singular, nada apaziguadora e que equivaleria à expressão batailleana: “um grito de medo que vê” (Bataille, 1979, vol. v, p. 295). Daí ser a imagem-matriz da dramatização de uma experiência dilacerante, mas análoga a uma “experiência do divino”, a insustentável fotografia do suplício chinês, à qual se refere Bataille, em A experiência interior, (Bataille, 1992, pp. 128-129). Trata-se, aliás, de uma série de quatro fotografias que ele publicou, em 1961, no seu último livro: As lágrimas de Eros⁵.

As montagens imagéticas que Bataille explorava, ao agrupar, numa só página ou em páginas duplas, diversas fotografias, cujo elo apresentava-se enigmático, uma vez que as imagens pareciam ser escolhidas de modo arbitrário e até mesmo aleatório, instauravam a proposição de leituras conflituosas e descontínuas. Mais uma vez, as imagens não ilustravam o texto, ao contrário, produziam efeitos de semelhança, paradoxalmente, fazendo com que ela se dispersasse, enquanto esses efeitos apontavam a própria dispersão. Tal construção justifica-se pelo que Bataille entendia por

“dialética das formas”, a saber: o jogo relacional de elementos antitéticos e semelhantes, que excluiriam a síntese e, portanto, qualquer reconciliação. Ele construía, assim, “elos críticos de semelhança” ou “semelhanças cruéis”, pois as montagens figurativas, em função do movimento que engendram, repercutem entre si e o texto, desestabilizando “qualquer transposição iconográfica, qualquer equivalência abstrata da imagem como ideia”. Trata-se de imagens, em suma, que fazem contato, mas que decompõem, dilaceram (Didi-Huberman, 1995, pp. 374-375).

O processo de decomposição do antropomorfismo idealizado pode ainda ser identificado no artigo “Figure humaine” [Face/Figura humana] (Bataille, 1970, vol. 1, pp. 181-185) também publicado em Documents. Ao propor um diálogo entre a fotografia do casamento burguês, documento social do início do século xx, e as fotografias de africanos e melanésios que são exemplos de sociedades primitivas, Bataille referia-se à primeira fotografia como a imagem “daqueles que nos antecederam no mais fatigante absurdo”, uma vez que, “justapondo sua sujeira senil às mais graciosas visões” eles constituem um grupo “monstruoso sem demência” cuja perversidade estaria encoberta. Ela aponta para a tônica de seu pensamento, no sentido de estratégias que ressaltam, sobretudo, a “baixeza” do ser humano, identificado à bestialidade, em oposição à idealidade. Nessa comparação estaria o princípio da desproporção, como “ausência de medida comum entre as diversas entidades humanas, sendo de alguma maneira um dos aspectos da desproporção geral entre o homem e a natureza”. Desproporção que, de certo modo, já recebeu uma expressão abstrata, uma vez que se convencionou que “uma presença tão irreduzível como a do eu não tem seu lugar num universo inteligível. Reciprocamente, esse universo exterior não tem lugar num eu, senão pelas metáforas”. Daí que, para ele, como se atribui mais importância a uma expressão concreta dessa ausência de relação e, ao se escolher um personagem qualquer entre os fantasmas dessa fotografia, tem-se que “sua aparição ao longo de séries não descontínuas expressas pela noção de universo científico permanece perfeitamente chocante para o espírito, tão chocante como a do eu no todo metafísico” ou como “uma mosca pousada sobre o nariz do orador”. Desproporção ainda que não passa da expressão do ser lógico que procede por contradição. Reconhecendo o mérito da ciência contemporânea, em conceber o estado original do mundo, como, essencialmente, improvável, Bataille ressaltava que a noção de improbabilidade opõe-se, irreduzivelmente, à de contradição lógica (*Idem*). Observa-se, aí, a desconstrução de um pensamento lógico, por via de comparações triviais, como é seu feitio, ao questionar o idealismo.

O projeto transgressivo de Bataille caracterizava-se, também, pelo uso de adjetivos contraditórios e de formas antitéticas, visando o dilaceramento da conveniência das relações entre as palavras de um discurso e introduzindo, nesse agenciamento, “semelhanças gritantes”, ou seja, “semelhanças por excesso”. No que concerne à Figure humaine, transgredir suas formas visuais significava dilacerar o antropomorfismo ideal, pela justaposição de aspectos semelhantes e dessemelhantes. Assim, a decomposição do antropomorfismo, por exemplo, se dará, além da “derrisão caquética” inicial (expressão batailleana), configurada pela fotografia do casamento burguês e confrontada à alteridade do “fato negro” das fotografias dos africanos e melanésios; os últimos vistos como predadores dos primeiros. Essa decomposição se estenderá por uma progressão de relações figurativas “sempre mais inquietantes e até mesmo mortíferas: relações de ‘crueldade estrutural’, semelhanças cruéis”, em suma (Didi-Huberman, 1995, p. 50).

⁴ O termo *Figure humaine*, título de um dos artigos de Bataille, em *Documents*, é aqui traduzido pela dupla acepção de *figure*: face e figura.

⁵ Trata-se de fotografias de Louis Carpeaux, datadas de 1905 e dadas a Bataille por seu psicanalista Adrien Borel. Tais fotografias referem-se a uma execução em praça pública, na China, o condenado sofrendo o “suplício dos cem pedaços”. Suplício que um imperador “misericordioso” ordenou, no lugar da morte pelo fogo. Numa das fotos, o condenado tem os olhos voltados para o alto, como em êxtase, e o êxtase foi uma questão cara a Bataille. Sabe-se que, para que o condenado suportasse a duração do suplício, eram-lhe ministrados “cuidados”, entre eles o ópio, o que poderia, eventualmente, explicar sua fisionomia.

Tal princípio é visto como um segundo procedimento, como diferença de escala entre os seres e as coisas, diferença por excesso, como princípio de uma tensão, onde, para Bataille, poderia situar-se toda a natureza humana, naquilo que ela se assemelha, ou seja, não se reduzindo a alguma coisa ou a alguma ideia, mas a uma tensão. Tensão, aliás, que constitui um conflito impossível de resolver (*Ibidem*, pp. 53-54).

As vanguardas artísticas já haviam revolucionado o mundo das imagens quando Francis Bacon começou a pintar. Contudo, a proposta pictórica de Bacon exacerba o desmoronamento do arcabouço antropomórfico já iniciado pelo modernismo, em geral, e por Bataille, em particular, consolidando-o visual e singularmente. Abordando uma figuração ancorada no realismo, enquanto o transgrediu por violentas transmutações formais e técnicas, Bacon imprimiu às suas figuras humanas requintadas deformações e exacerbada carga emocional, decorrente da violência de seu gesto pictórico. Ele dizia buscar representar a “brutalidade dos fatos” inerentes à sua experiência de vida e ao desenvolvimento de uma exacerbada percepção anticonvencional. Dizia ser seu realismo pictural a “tentativa de capturar a aparência, com o conjunto de sensações que essa aparência particular suscita em mim”, primeiro espectador da própria pintura (*Apud Leiris*, 1996, p. 105), enquanto o estilo realista tradicional seria comparável à ilustração e à narração. A forma não ilustrativa, ao contrário, atuaria primeiramente nas emoções e depois faria revelações sobre o fato, sendo, portanto, para ele, invenção (*Apud Sylvester*, 1995, p. 56).

Deleuze discutirá esta assertiva, ao escrever sobre essa pintura de sensação, cuja lógica não se ancora na reprodução ou na invenção de formas, mas na captura de forças invisíveis. Forças que por uma “sensação de choque” seriam perceptíveis pelas tensões desencadeadas através das formas, das cores, dos traços, dos movimentos, dos ritmos em contração e em distensão, alternada e simultaneamente (Deleuze, 1996, pp. 39-40). Logo, a figuração baconiana é impregnada de imprecisão, de instabilidade, conjugando aspectos realistas e sua simultânea obliteração.

Foi após visitar uma exposição de Pablo Picasso, em Paris, no ano de 1928, que Bacon decidiu tornar-se pintor. Essa exposição marcou-o profundamente, como ele próprio o reconheceu (Sylvester, 1995, p. 8). Como autodidata, buscou uma pintura que representasse a forma orgânica, que relacionada à figura humana a distorcesse completamente; filão picassiano que ele reconheceu ter sido pouco explorado na arte moderna. Picasso respaldara a pesquisa de uma nova figuração e abriu o caminho da abstração. Estes procedimentos serão absorvidos e intensificados por Bacon, que pintou as pessoas e coisas de seu entorno, renunciando à representação naturalista e concentrando-se na sensação de choque que elas lhe suscitavam.

Além disso, Bacon explorou, principalmente, uma posição não estetizada de um gênero de imagens, sobretudo fotográficas, que despontava, no início dos anos 1920. Daí, seu confessado interesse por instantâneos, por fotografias amadoras, fotografias de atualidades, de fatos corriqueiros, de esportes, em suma, todo um repertório de imagens que o atraíam, em função da proximidade com os fatos, permitindo-lhe captar “a realidade mais finamente” do que com os olhos, não sendo apenas referência, mas estimulando o aparecimento de outras imagens (Sylvester, 1995, pp. 47-48). Como uma nova maneira de ver e olhar, as fotografias registradas, principalmente pela câmara oculta (candid camera), mostravam um procedimento que

anulava as convencionais atitudes inerentes ao retrato posado, com pessoas surpreendidas em seus gestos e posturas habituais, em grande parte por amadores. Como uma escola da verdade, esse nascente repertório de imagens apresentava um leque de deformações bizarras do corpo humano, todas elas inseridas numa linguagem anticonvencional (Russell, 1971, pp. 29-31).

Colecionando imagens diversas de revistas, jornais, catálogos, livros, filmes, amigos, Bacon referia-se, primordialmente, às fotos de um livro médico de radiografias (Positioning in Radiography), às fotos de movimento de homens e animais de Eadweard Muybridge (The Human Figure in Motion e Animal Locomotion) e às pranchas ilustrativas de feridas e doenças da boca, como referências mais diretas de algumas de suas pinturas, embora não fossem referências literais, mas referências passíveis de suscitar outras imagens, uma vez que estimulavam o trabalho da memória e da imaginação. Todas essas imagens colecionadas, espalhadas, pisoteadas, maltratadas e rasgadas, em razão do intenso manuseio no ateliê, vão constituir um universo caótico de estímulos imagéticos para sua pintura, ela própria impregnando-se de uma fatura paroxística e concretizando violentos processos de desconstrução formal.

Bacon deu grande importância à experiência precoce do cinema soviético, em função da profusão de clichês que eram reproduzidos nas revistas da época e também do fato de uma profunda revisão das noções de imagem e daquilo que elas podiam realizar estar em curso, nas duas primeiras décadas do século. A contribuição do cinema eisensteiniano foi, principalmente, a inovação de seus processos de montagem e sua capacidade de sintetizar numa só imagem a tensão narrativa. O filme de Eisenstein O encouraçado Potemkin vai suscitar em Bacon o trabalho sobre a imagem da babá surpreendida pela revolução, enquanto descia com um carrinho de bebê as escadarias Richelieu do porto de Odessa. Contudo, Bacon vai esperar até 1957 para trabalhar com e para referir-se diretamente a essa imagem, retirando a babá do contexto do filme e inserindo-a num espaço sombrio e geométrico. Essa imagem o atraiu pelo que ela representava como episódio histórico e, sobretudo, pela deformação que a boca grandemente aberta imprimia ao rosto, como um “grande O silencioso” (Russell, 1971, pp. 103-104). A obsessão de Bacon em pintar o grito foi, aliás, motivo para que jamais ele se desse por satisfeito com suas pinturas que o representavam. Todavia, ele logrou pintar algumas figuras onde a boca aberta emite um grito que é “a operação pela qual o corpo inteiro escapa pela boca” (Deleuze, 1996, p. 17).

Bacon começou a pintar na época em que o entusiasmo com as possibilidades da fotografia em relação às artes plásticas já se arrefecera. Ele vai tomar emprestado à fotografia, sua primeira atitude, pela “transposição” do trabalho de Muybridge com a fotografia documentária. Esse fotógrafo tornou-se conhecido, no final do século XIX, pelas fotos sequenciais de pessoas e animais em movimento. Utilizando vinte e quatro aparelhos alinhados em ângulo reto com a trajetória dos animais, por exemplo, ele obtinha a sequência de movimentos dessa marcha, quando um cavalo passava diante das câmaras e rompia os cordões que disparavam o obturador. Tal procedimento resultava em vinte e quatro tomadas de dois milésimos de segundo, em intervalos muito curtos e regulares. Ele desenvolveu também um trabalho extenso com o corpo humano em movimento, tendo fotografado lutadores e até mesmo doentes que tinham uma locomoção anormal, assim como mulheres gordas, com o objetivo de mostrar as “ações correntes da vida cotidiana”, apesar de muitas dessas imagens não serem nada usuais. Algumas pranchas eram bem sinistras, como a de uma criança amputada levantando-se da cadeira. As pranchas de

movimento humano tornaram-se uma ferramenta importante para os artistas, ao lado da história da arte e da disciplina do desenho com modelo vivo, nas academias. Sua contribuição inquestionável foi, de certa forma, democratizar, pela multiplicidade e imparcialidade, o repertório de formas humanas disponível aos artistas; repertório, aliás, que não estava contaminado pela arte (*Ibidem*, p. 109). Bacon chegou a dizer que seu processo de pintar séries ou trípticos seria devedor ao trabalho de Muybridge, desenvolvido a partir de sua busca de inventariar os movimentos humanos em fotografias sequenciais.

As fotografias de lutadores de Muybridge foram referência direta em algumas pinturas, essas lutas sendo transcritas, aliás, como atos sexuais. Certas imagens de Michelangelo também parecem frequentar seus espaços pictóricos. Bacon reconhecia essa filiação e confessava sua atração por esses protótipos de voluptuosidade masculina. Ele dizia manipular os corpos de Muybridge, na forma dos corpos que conhecera (Sylvester, 1995, p. 116), comprovando seu processo artístico de fundir referência, memória e acaso, o que vem a ser, aliás, o processo usual de muitos artistas. Interessava-lhe, nas fotografias de movimento, não a sequência do movimento propriamente dita, não a progressão “de aparências sucessivas, mas superpor essas aparências em formas que não se encontram na vida” (Russell, 1971, p. 199). Não podemos esquecer que a representação do movimento havia sido um dos objetivos do futurismo, no início do século. Em Bacon, esta fusão adquire um sentido diferente, por não se tratar de uma sequência, de uma representação física do movimento, mas de um sentido de expressão de uma determinada tensão. Tal tensão, aliás, explícita em grande parte de sua pintura a presença do erotismo. Transcrito diretamente, em algumas pinturas, pela configuração de atos sexuais, o erotismo não é em geral tratado de modo literal. O Tríptico inspirado pelo poema de T. S. Eliot “Sweeney Agonistes”, de 1967, por exemplo, configura no painel central uma cena noturna sem figuras humanas, sugerindo um assassinato ou uma agressão, pela configuração de uma cena de extrema violência. Nos painéis laterais, jazem entrelaçados, sobre as camas, corpos nus em tenso repouso, à esquerda, em luta amorosa, à direita, onde um terceiro personagem fala ao telefone.

Pode-se inferir, a partir de Bataille, a estreita relação entre a copulação e a morte, pois fazer amor seria o reverso da morte. Não dizia Bataille que “a vida aprova-se até mesmo na morte”? E que o erotismo, mentor da atividade sexual em geral, mas também além da reprodução da espécie, “não é estranho à morte”? Bataille explicitava este paradoxo recorrendo a Sade, no sentido de que “(...) não há um libertino um pouco ancorado no vício que não saiba o quanto a morte impera nos sentidos” e que a familiaridade da morte pode advir de uma ligação com uma ideia libertina. Considerando haver uma verdade no paradoxo de Sade, ele afirmava que essa verdade não se restringe ao vício, mas “pode estar na base de nossas representações da vida e da morte” (Bataille, 2004, pp. 19-21). Poderíamos, ainda, dizer que, para o pintor-voyeur, o entrelaçamento do amor e da morte testemunha o trágico sentido da vida. Além disso, a fatura pictórica paroxística de Bacon suscita a conformação de fortes sensações. Sua maneira de pintar apela intensamente aos sentidos, por uma espécie de erotização do olhar e do corpo, na pintura, inscrito, e dela, cativo.

Schwerfel afirma, também, que Bacon compreende a anatomia humana pelos trabalhos de Muybridge, uma vez que, como autodidata, não frequentou uma escola de arte. Mas foi também através de suas experiências de vida, de viagens, de encontros, de experiências sexuais, que Bacon conformou

sua concepção muito pessoal sobre o corpo humano. A fragmentação do movimento no trabalho de Muybridge serviu a Bacon para a seleção de alguns fragmentos e sua montagem numa única imagem, como um puzzle. Bacon reconstruía o movimento, sem se preocupar com todas as etapas, dando a impressão de que se trata de um movimento quebrado de um filme mal montado. O efeito é o de uma ferida, de um corpo mutilado que é privado de uma parte de seus fragmentos em movimento e que, ao mesmo tempo, reúne vários fragmentos encadeados numa só imagem. Comentando sua concepção de movimento, Bacon dizia que gostaria de ver suas figuras como “atravessadas por um ser humano, ou seja, atravessadas pela vida” (Schwerfel, 1996, pp. 30-33). O movimento que, normalmente, na tela da pintura, é induzido pelo desequilíbrio da figura, ao se deslocar seu centro de gravidade, é, em Bacon, ainda fortemente induzido pelo recurso de pinceladas e esfregaços que registram o seu fazer pictórico. Além disso, setas pintadas direcionam os atos das figuras e o nosso olhar, assim como o uso de círculos, que funcionam como lentes de aumento, enfatiza os focos de tensão no espaço pictórico.

Bacon confessava ser todo esse conjunto de imagens que compõem seu universo figurativo, em especial a fotografia, um potente estímulo para sua pintura. Contudo, haveria para qualquer pintor a necessidade absoluta de escapar dos clichês inerentes a esse repertório. Deleuze considera que a fotografia era fascinante para Bacon, por já ocupar todo o quadro, antes que o pintor começasse a trabalhar, e que não é transformando o clichê que se fará “um ato de pintura”, pois “vale mais se abandonar aos clichês, convocá-los todos, acumulá-los, multiplicá-los, como outro tanto de dados pré-pictóricos”, uma vez que, mesmo tendo uma ideia preconcebida, o pintor tem diante de si uma série de probabilidades iguais e desiguais. É somente quando a probabilidade desigual torna-se uma certeza, que a pintura pode começar e, para escapar dos clichês, Bacon fará marcas ao acaso, “para destruir a figuração nascente, e para dar uma chance à Figura, que é o próprio improvável”. Acaso que é manipulado, permitindo-lhe a consecução de uma pintura que ele sabia querer fazer, sem saber como nela chegar, e arrancando o figurativo dos clichês, fotográficos ou não, “a Figura enfim pictórica” (Deleuze, 1996, pp. 59-62), ou seja, liberada da figuração, pois se constitui como presença.

As deformações dos rostos e dos corpos das figuras baconianas, paradoxalmente, buscavam o sentido da semelhança. As imagens dos inúmeros autorretratos e dos retratos de amigos são distorcidas e despedaçadas, a partir da premissa de que por serem justamente seus amigos é que ele pode fazê-los sofrer tal violência. Mas essa violência é exercida, segundo ele próprio, “a distância”, pois os pintava a partir de fotografias e de suas lembranças. Neste jogo de referências claras e lembranças contaminadas pela obscuridade inerente a sua realidade, instala-se o paradoxo da semelhança dessemelhante, o que faz com que a imagem oscile de um lado para o outro, como vimos com as premissas da *Figure humaine batailléana*. Daí Russell dizer que Bacon “escolhe preparar a armadilha de modo que a ‘semelhança’ convencional pareça excluída à primeira vista, com o único objetivo de captá-la, improvisadamente, numa etapa posterior”. Para esse autor, Bacon procura “a expressão a mais direta e a mais pungente da natureza fugaz dos seres humanos” e, o que “ele espreita em seus modelos, é a ressonância de uma certa energia na compreensão de sua natureza despedaçada” (Russell, 1971, pp. 141-142).

O maior desafio ou obsessão de Bacon era, justamente, fazer algo “com o máximo de semelhança, da maneira a mais irracional possível” e isso não

para “reconstituir a aparência da imagem, mas [de] reconstituir todas as áreas de sentimentos por ela inspirados” (Sylvester, 1995, p. 26).

Bataille e Bacon confessaram sua atração pelas carnes expostas e pelos matadouros. A iconografia de matadouros, representada por uma série de fotografias de Eli Lotar, dialogava com o artigo de Bataille “Abattoir” [Abatedouro], também publicado em Documents, no número 6 de 1929, enquanto parecia colocar-se como uma mise en abyme das fotografias em close dos dedões, nesse mesmo número. Na primeira delas, uma fileira de patas de boi, cortadas e apoiadas à parede, continha a estranheza de uma organização perversa do abate-sacrifício dos animais e, segundo Didi-Huberman, parecia aludir ao próprio processo fotográfico do corte da imagem perpetrado pela objetiva, até porque neste mesmo número da revista uma outra fotografia apresentava cinco pares de pernas de coristas cortados pela cortina do palco. Trata-se, para Didi-Huberman, de considerações do que seriam o corte-artifício da fotografia e o corte-sacrifício, pois, no último, o objeto da representação é o próprio corte, que se dá, aliás, como um “documento” direto do que quer dizer cortar; um documento, em suma, de açougue. Para esse autor, esse “corte das extremidades ‘baixas’ do corpo” pode ser extrapolado para a relação estabelecida entre o “processo da imagem” – seus aspectos formais: escala, enquadramento –, e o seu conteúdo. Daí ele concluir que “fazer imagens é talhar nos corpos, e não somente representar os corpos”. A semelhança aí produzida, trabalhada, é um “exercício de crueldade”, como dirá Bataille mais tarde, ao escrever, em 1949: L’art, exerce de cruauté (Apud Didi-Huberman, 1995, pp. 68-70). Exercício tão explorado por Bacon, que representa/apresenta todo um repertório de figuras amputadas e inúmeros quartos de boi e de outros animais. Crueldade que Bacon não reconhece em sua pintura, apesar de sua confessada atração pelo tema, mas nos homens que expõem as carnes dos animais nos açougues e as comem.

Bacon desejava, ao captar as aparências, escapar do anedótico e configurar sem recorrer ao sentimentalismo, tocando diretamente o sensível acometido pelo “odor de morte” típico dos lugares onde ela se expõe: açougues e matadouros. Leiris refere-se à “crueldade sem idade” de suas crucificações, assim como aos assuntos que, mesmo realistas, rompem violentamente com a banalidade, como os homens com aspecto de macacos ou como a criança parálitica, inspirada pela fotografia de Muybridge. No entanto, para ele, seria temerário ver aí o sinal de uma predileção pelo atroz e pelo insólito. Muito pelo contrário, considerando-se o conjunto de sua obra, “pareceria que, com poucas exceções, o desejo de tocar profundamente o real, leva Bacon aos limites do tolerável”. Até mesmo quando ele trata de um tema anódino, é-lhe necessário introduzir uma fatura paroxística, como se o ato de pintar procedesse necessariamente de uma espécie de exacerbação, advinda da contingência de que só seria possível capturar a realidade da vida através de sua forma gritante, gritante de verdade, como o grito do artista possuído pela raiva de apreender o mundo (Leiris, 1996, pp. 18-19).

Não se pode esquecer, entretanto, que o processo pictural de Bacon compreendia, segundo ele próprio, uma grande abertura ao acaso, uma vez que se colocava diante da tela com uma intenção vaga, à espreita do fato pictórico, conduzindo e sendo por ele conduzido. O pintor teve, em suma, com as imagens, em geral, e com a fotografia, em particular, uma relação, sobretudo, subterrânea; a imagem criada não revelando esta impregnação como ponto de partida ou percurso, salvo em raros casos. Ele próprio se

considerava, aliás, uma máquina pulverizadora, na qual se introduzia tudo que ele olhava e tudo que ele sentia; sua obra bem o reflete, aliás.

Bataille, por sua vez, usava as imagens como um procedimento dual de leitura, desde que ela interage com um texto escrito. A imagem não confirma a letra de pronto, mas remete a ela por um jogo dialético que, aliás, não conforma uma síntese, fazendo-a espriar em múltiplas direções. Sua empreitada teórico-crítica desenvolve-se como uma dialética que se configura plural, sendo qualificada de “herética”, “negativa”, “regressiva”, “alternadora”, “emaranhada”, “concreta”, “estática” e “sintomal”, pelo potente estudo didi-hubermaniano. O duplo regime da imagem, que se processa em sua obra, decorre de um jogo, ou melhor, de um “trabalho” crítico das formas, exemplificado como: “metamorfose, vai e vem, repercussão, choque, alteração, dialética”. Por tais processos, o leitor/observador é sempre confrontado aos polos opostos da experiência visual, configurada como experimentação e provação (Didi-Huberman, 1995, pp. 369-370)⁶. A “síntese” possível, advinda de uma “crise de formas”, formas devotadas ao informe, traz um “mal-estar na representação” e abre o campo estético (Ibidem, pp. 371-374). As imagens e os textos da revista vão, portanto, desestabilizar a função redentora das palavras e das imagens da arte, através de “formas transgressivas” e “semelhanças dilacerantes”, propiciando a abertura, a acolhida de formas e semelhanças informes, uma vez que a iconografia de Documents substitui a semelhança do mesmo por semelhanças do outro, enquanto postula uma espécie de “corpo aberrante” (Ibidem, p. 38).

Como partícipes da produção artística do modernismo, Bataille e Bacon exploram um dos princípios fundadores dessa postura: a fragmentação, a decomposição do corpo humano. Fragmentação desencadeada pela crise de identidade do sujeito uno, crise essa que lhe dilacerou a consciência. A imagem modernista, ao instaurar composições, enquadramentos, montagens e cortes pouco usuais, contribuiu, entre outras coisas, para o desenvolvimento de um imaginário dilacerante e dilacerado. Dilaceramento que atinge a própria representação no sentido espacial, privilegiando a apresentação que contempla o temporal, ou seja, a experiência da imagem. Experiência, em suma, de uma “representação sintomal”⁷. Representação fragmentada, devido à impossibilidade de se conceber a noção de “unidade e totalidade identificatória de um referente fixo e de um sujeito uno. Representação, pois, de um sujeito dilacerado, mas ainda representação, ou melhor, outra representação, instável, lábil e dilacerada” (Tofani, 2005, p. 417).

Bataille e Bacon, no empenho de decomposição do corpo humano, de aniquilação do idealismo antropomórfico, empregam as imagens como intermediação entre a realidade e sua configuração, e obtêm resultados plurais, mas convergentes. Assim, ambos consolidam, nesse processo de aproximação entre arte e vida, a desfiguração, o dilaceramento, a profanação das imagens ideais da arte. Processo, em suma, que concretiza a sacralização do profano e a humanização do sagrado; a sacralização pela arte, daquilo que o humano tem de real e que o idealismo obliterou.

BIBLIOGRAFIA:

AUMONT, J. *A imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Papirus, 1993.

BATAILLE, G. *A experiência interior*. Tradução: Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antônio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992. [1943].

⁶ A experimentação entendida como acuidade do ver e do saber. A provação como aquilo que nos surpreende, nos olha e nos deixa desarmados. A forma como provação, como inquietude, seria decorrente da “vontade de sintoma” batailleana.

⁷ Vide: DIDI-HUBERMAN, G. *Devant l’image. Question posée aux fins d’une histoire de l’art*. Paris: Minuit, 1990.

BATAILLE, G. *Oeuvres complètes. Premiers écrits: 1922-1940*. v. 1. Paris: Gallimard, 1970.

_____. *Oeuvres complètes*. v. v. Paris: Gallimard, 1979.

_____. *O erotismo*. Tradução: Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004. [1957].

BOYS, Y.-A.; KRAUSS, R. E. *Formless. A User's Guide*. New York: Zone Books, 1997.

DELEUZE, G. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. 2 vol. Paris: Éditions de la Différence, 1996.

DIDI-HUBERMAN, G. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.

LEIRIS, M. *Francis Bacon ou la brutalité du fait*. Paris: Seuil, 1996. [1983].

RUSSELL, J. *Francis Bacon*. Traduction: Michel et Sidney Anthonioz. Paris: Chêne, 1971.

SCHWERFEL, H. P. *De chair et de sang*, in: *Francis Bacon. Beaux Arts Magazine, Hors Série*. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1996.

SYLVESTER, D. *Entrevistas com Francis Bacon. A brutalidade dos fatos*. Tradução: Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 1995.

TOFANI, W. P. *Imagem e figura. A representação em Geoges Bataille e Francis Bacon*. Tese de Doutorado. Pós-Graduação em Estudos Literários: Literatura Comparada, FALE-UFG, 2005.

Wanda de Paula Tofani (Belo Horizonte, MG, Brasil, 1942)

Artista e professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) desde 1990, é doutora em Letras pela mesma Universidade, na linha de pesquisa de Literatura Comparada. Em sua tese desenvolveu pesquisa sobre o conceito de representação, estabelecendo uma aproximação entre o pensamento de Georges Bataille e a obra do pintor inglês Francis Bacon. Desde 1981 realizou mostras individuais e participou de exposições coletivas. Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG, Brasil.

Avis Newman (Reino Unido, 1946)

Curadora e artista plástica, trabalhou com variada gama de meios durante sua carreira, apesar de estar primordialmente ligada, desde o início dos anos 80, aos grandes formatos, aos desenhos minimalistas em telas soltas, normalmente penduradas diretamente nas paredes das galerias para exposição. A noção do desenho como ato silencioso de marcação, de gesticulação e de sinalização é central para a prática de Avis como artista. Ela descreve o ato de desenhar como a atividade mais próxima do pensamento puro. Vive e trabalha em Londres, Inglaterra.

BORDAS E LIMITES: ENQUADRANDO O INQUADRÁVEL

AVIS NEWMAN (seminário/workshop)

[versão de ALICE HEEREN]

LEVANDO EM CONSIDERAÇÃO MARGENS, SUPERFÍCIES E LIMIARES,
O ESPAÇO DO ILIMITADAMENTE ABERTO E O INQUADRÁVEL

Tradicionalmente, o enquadramento da pintura internaliza a figura e empresta coesão à imagem, oferecendo um claro entendimento do dentro e do fora. Trata-se de um “marcador” de limites.

O enquadramento insinua uma síntese unificada e alude a modelos holísticos de completude. Ele cria a ilusão de uma experiência única do olhar, ao passo que o Inquadrável interfere com qualquer expectativa que possamos ter de limites ordenados ou de encerramento. O Inquadrável evapora a coisa nas suas margens. Há uma transgressão de limites e bordas, uma tensão entre o nominável e o inominável, e aquilo que está além do universo da linguagem. Invariavelmente, o Inquadrável sugere a possibilidade de que alguma coisa está faltando, e sempre iludirá nossa compreensão.

Sugerindo uma analogia, a prática do desenho, enquanto complementaridade, não possui aquela consistência ilusória. O fraturado, o infindável e o incompleto, que podem ser consequência do Inquadrável, são características inerentes à prática do desenho, do mesmo modo como espaço e imagem são essencialmente especulativos. Essa inclinação natural da feitura de marcas envolve uma organização relacional de atos individuais, independentes e inscritos – não sendo a expressão de um mundo unitário.

No desenho, a superfície mantém sua existência isolada. Há um estado de ambivalência entre a marca e seu suporte. Somente durante o processo de marcação encontra-se a coesão, e um enquadramento “internalizado”, e de certo modo precário, é construído – quase como um subproduto da articulação do ato de marcar pensamentos. Pensamentos que, por definição, fluem, e sugerem uma potencialidade perpétua.

É a incerteza da margem e como ela encontra o real que, então, sustenta uma fascinação...

Sem a certeza estrutural do enquadramento, o espaço do trabalho torna-se um deslocamento, aberto para uma iminência de realidades...

ABRÃO JABUR



(Passos, MG, Brasil, 1962)

Pintor e artista autodidata. Graduado em direito pela Universidade Federal de Minas Gerais em 1984. cursou estudos livres de teatro (Belo Horizonte, 2000) e filosofia (Brasília, 2009, e Rio de Janeiro, 2008). Realizou diversas exposições em cidades de Minas Gerais, entre elas as individuais Todos os seres humanos comandam a minha admiração (Biblioteca Pública Luís de Bessa, Belo Horizonte, 2009), Olhos azuis são feios (BDMG Cultural, Belo Horizonte, 2006) e Não sei isto, nem outra coisa, nem coisa nenhuma (Casa da Cultura, Passos, MG, 2005). Recebeu em 2010 o Prêmio do Salão Novalimense de Arte (primeiro lugar – fotografia). Vive e trabalha em Nova Lima, MG, Brasil.

www.abraojabur.blogspot.com

Pintor y artista autodidacta. Egresado en Derecho de la Universidad Federal de Minas Gerais en 1984. Frecuentó estudios libres de teatro (Belo Horizonte, 2000) y Filosofía (Brasília, 2009 y Río de Janeiro, 2008). Realizó diversas exposiciones en ciudades de Minas Gerais, entre otras, las muestras individuales Todos os seres humanos comandam a minha admiração (Biblioteca Pública Luis de Bessa, Belo Horizonte, 2009), Olhos azuis são feios (BDMG Cultural, Belo Horizonte, 2006) y Não sei isto, nem outra coisa, nem coisa nenhuma (Casa de la Cultura, Passos, MG, 2005). Recibió en 2010 el Premio del Salón Novalimense de Arte (primer premio – fotografía). Vive y trabaja en Nova Lima, MG, Brasil.

Self-taught painter and artist. Graduated from the Universidade Federal de Minas Gerais in 1984. Studied theater (Belo Horizonte, 2000) and philosophy (Brasília, 2009, and Rio de Janeiro, 2008). He has held many exhibitions throughout Minas Gerais State, including the solo shows Todos os seres humanos comandam a minha admiração (Biblioteca Pública Luís de Bessa, Belo Horizonte, 2009), Olhos azuis são feios (BDMG Cultural, Belo Horizonte, 2006), and Não sei isto, nem outra coisa, nem coisa nenhuma (Casa da Cultura, Passos, MG, 2005). In 2010, Abrão was granted an award from Salão Novalimense de Arte (first prize – photography). Lives and works in Nova Lima, MG, Brazil.



< 2006
em trabalho en trabajo in progress
Me sinto como alguém
afastado do mundo
150 x 270 cm
acrílica sobre lona acrílica sobre lona acrylic on sailcloth
(foto photography André Hauck)

2007
Abençoadas pernas e há quem
vos trate com desdém ou indiferença
75 x 100 cm
acrílica sobre lona acrílica sobre lona acrylic on sailcloth
[foto foto photo Abrão Jabur]



da série de la serie from the series Releituras

2006
A bênção de Jacó segundo Rembrandt
48 x 36 cm
técnica mista sobre MDF
técnica mista sobre MDF mixed media on MDF

2007 >
Espionando Margot
150 x 150 cm
acrílica sobre lona acrílica sobre lona acrylic on sailcloth

[fotos fotos photos Abrão Jabur]



ALAN FONTES



(Ponte Nova, MG, Brasil, 1980)

Artista plástico, pesquisador e professor de desenho e pintura na Escola Guignard (UEMG). Graduado em pintura e desenho pela Escola de Belas Artes da UFMG, mestre em artes visuais pela mesma instituição, na qual realizou um projeto de pesquisa intitulado "Rumos da pintura na era da imagem técnica". Principais mostras coletivas: selecionado e premiado no 34º Salão do Festival de Inverno da UFMG em 2002; Cidades (des)construídas, Funalfa, Juiz de Fora, 2005; VII Bienal do Recôncavo, São Félix, Bahia e mostra Pictórica, Palácio das Artes, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2006. Principais mostras individuais: A cidade, BDMG Cultural, Belo Horizonte; A casa, Galeria de Arte da Copasa, Belo Horizonte e Faop, Ouro Preto, 2005; A casa dos espelhos, Galeria Celma Albuquerque, Belo Horizonte, 2006; A casa, Paço das Artes, São Paulo, 2007; Kitnet, Galeria de Arte da Cemig, Belo Horizonte, 2010. Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG, Brasil.

www.alanfontes.blogspot.com

Artista plástico, investigador y profesor de dibujo y pintura en la Escuela Guignard (UEMG). Egresado en pintura y dibujo de la Escuela de Belas Artes de la UFMG, Magister en artes visuales por la misma institución, en la cual llevo adelante un proyecto de investigación sobre "Rumos da pintura na era da imagem técnica" [Rumbos de la pintura en la época de la imagen técnica]. Principales muestras colectivas: seleccionado y premiado en el 34º Salón del Festival de Invierno de la UFMG, en 2002; Cidades (des)construídas, Funalfa, Juiz de Fora, 2005; VII Bienal del Recôncavo, San Félix, Bahia, y muestra Pictórica, Palácio das Artes, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2006. Principales muestras individuales: A cidade, BDMG Cultural, Belo Horizonte; A casa, Galeria de Arte de Copasa, Belo Horizonte y Faop, Ouro Preto, 2005; A casa dos espelhos, Galeria Celma Albuquerque, Belo Horizonte, 2006; A casa, Paço das Artes, São Paulo, 2007; Kitnet, Galeria de Arte da Cemig, Belo Horizonte, 2010. Vive y trabaja en Belo Horizonte, MG, Brasil.

Artist, researcher, and teacher of drawing and painting at Escola Guignard (UEMG). Holds a degree in painting and drawing from Escola de Belas Artes, UFMG, and a master's degree in the visual arts from the same institution, where he completed a research project entitled "Rumos da pintura na era da imagem técnica" (Directions for painting in the age of the technical image). Main group exhibitions: prizewinner at the 34th Winter Salon at UFMG in 2002; Cidades (des)construídas, Funalfa, Juiz de Fora, 2005; 7th Recôncavo Biennial, São Félix, Bahia, and Mostra Pictórica, Palácio das Artes, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2006. Main solo exhibitions: A cidade, BDMG Cultural, Belo Horizonte; A casa, Galeria de Arte da Copasa, Belo Horizonte and Faop, Ouro Preto, 2005; A casa dos espelhos, Galeria Celma Albuquerque, Belo Horizonte, 2006; A casa, Paço das Artes, São Paulo, 2007; Kitnet, Galeria de Arte da Cemig, Belo Horizonte, 2010. Lives and works in Belo Horizonte, MG, Brazil.





44

< 2006
 A casa
 frames de animação 2' (fotografias)
 cuadros de animación 2' (fotografias)
 2' animation stills (photography)
 [fotos fotos photos Alan Fontes]

2007
 Quarto de Amelie
 acrílica s/tela acrílica sobre lienzo acrylic on canvas
 220 x 160 cm
 [foto foto photo Alan Fontes]

2006 >
 A casa dos espelhos
 instalação intalación installation
 Pintura além da pintura (CEIA)
 Casa do Conde de Santa Marinha/Funarte
 Belo Horizonte, Brasil
 [fotos fotos photos Kurt Navigator]

pintura além da pintura | ALAN FONTES



45

ÁLVARO TOMÉ



(Sete Lagoas, MG, Brasil, 1982)

Formado em artes plásticas com habilitação em pintura e fotografia pela Escola Guignard, Universidade Estadual de Minas Gerais (2004) e pós-graduado em arte e contemporaneidade pela mesma Universidade, onde apresentou a pesquisa "Ressignificação – pintura e apropriação" (2006). Concluiu a disciplina "Representação e apresentação" do mestrado em artes visuais da UFMG em 2006. Participou de várias exposições coletivas, como 40 anos depois, na Galeria de Arte da Copasa de Belo Horizonte e [] e tal..., no espaço Mamacadela, ambas em 2008, X, no Centro Cultural da UFMG, em 2007; foi premiado na VII Mostra Interna da Escola Guignard em 2003. Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG, Brasil.

www.flickr.com/alvarotome

Se recibió en artes plásticas con habilitación en Pintura y Fotografía por la Escola Guignard – Universidade do Estado de Minas Gerais (2004), e hizo el postgrado en Arte y Contemporaneidad en la misma universidad, donde presentó la investigación "Ressignificação – pintura e apropriação" [Resignificación – pintura y apropiación] (2006). Concluyó la materia "Representação e apresentação" en la Maestría en Artes Visuales de la UFMG en 2006. Participó en varias muestras colectivas, como 40 anos depois, en la Galeria de Arte da Copasa de Belo Horizonte e [] e tal..., en el espacio Mamacadela, ambas en 2008, X, en el Centro Cultural de la UFMG, en 2007; fue premiado en la VII Muestra Interna de la Escola Guignard en 2003. Vive y trabaja en Belo Horizonte, MG, Brasil.

A graduate in the visual arts, with emphasis on painting and photography, from the Escola Guignard, Universidade Estadual de Minas Gerais (2004), he earned a post-graduation in art and contemporaneity from the same institution for his dissertation "Ressignificação – pintura e apropriação" (2006). Tomé completed the discipline "Representação e apresentação" on the master's degree course at UFMG in 2006. He has participated in numerous group exhibitions, such as 40 anos depois, at the Galeria de Arte da Copasa de Belo Horizonte and [] e tal..., at Mamacadela, both in 2008, and X, at the Centro Cultural da UFMG, in 2007; he was an award winner at the VII Mostra Interna da Escola Guignard in 2003. Lives and works in Belo Horizonte, MG, Brazil.





< 2006
Mickey
acrílica sobre lona acrylic on sailcloth
270 x 380 cm

2007
Obelix
acrílica sobre tela acrylic on canvas
140 x 200 cm

2009 >
Ronald McDonald
trabalho digital trabajo digital digital work

[fotos fotos photos Álvaro Tomé]

<< foto foto photo André Hauck (making of)



GABRIELA ROSA

(Belo Horizonte, MG, Brasil, 1983)

Concluiu bacharelado em artes plásticas com habilitação em pintura e fotografia pela Escola Guignard/UEMG, e em escultura pela Escola de Belas Artes/UFMG em 2007. Participou do projeto Arte em foco da Funarte-MG com a intervenção Rusga, bordões e transmeáveis, por ocasião do curso do Prof. Dr. Celso Favaretto (2009). Realiza pesquisa com bolsa de apoio técnico, pela Fapemig, Escola Guignard/UEMG e Inhotim – Centro de Arte Contemporânea (2009-2010). Participou do projeto Ateliê aberto, do Centro Cultural UFMG (2006-2007). Recebeu bolsas de iniciação à pesquisa pela Fapemig/UEMG/Centro de Pesquisa da Escola Guignard (2004-2007). Realizou exposições individuais na Galeria de Arte da Escola Guignard (2008) e na Galeria do Centro Cultural da UFMG (2009), além de exposições coletivas em várias galerias. Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG, Brasil.

Concluyó la licenciatura en Artes Plásticas en la especialidad de Pintura y Fotografía por la Escuela Guignard/UEMG, y en Escultura por la Escuela de Bellas Artes/UFMG en 2007. Participó en el proyecto Arte em foco de la Funarte-MG con la intervención Rusga, bordões e transmeáveis, en ocasión del curso del Prof. Dr. Celso Favaretto (2009). Investiga con una beca de apoyo técnico para la Fapemig, la Escuela Guignard/UEMG, e Inhotim – Centro de Arte Contemporáneo (2009-2010). Participó del proyecto Ateliê aberto del Centro Cultural UFMG (2006-2007). Tuvo becas de iniciación a la investigación por la Fapemig/UEMG/Centro de Investigación de la Escuela Guignard (2004-2007). Realizó exposiciones individuales en la Galeria de Arte de la Escola Guignard (2008), y en la Galeria del Centro Cultural da UFMG (2009), además de exposiciones colectivas en varias galerías. Vive y trabaja en Belo Horizonte, MG, Brasil.

She took degrees in the visual arts (painting and photography) at the Escola Guignard/UEMG, and in sculpture at the Escola de Belas Artes/UFMG (2007). She participated in the Funarte-MG project Arte em foco with the intervention Rusga, bordões e transmeáveis, during a course with Prof. Dr. Celso Favaretto (2009). She is working under a technical support scholarship from Fapemig, Escola Guignard/UEMG, and Inhotim – Contemporary Art Center (2009-2010). She took part in the Ateliê aberto project at the Centro Cultural UFMG (2006-2007). Rosa has been awarded with research grants from Fapemig/UEMG/Centro de Pesquisa da Escola Guignard (2004-2007). She has held solo exhibitions at Galeria de Arte da Escola Guignard (2008) and Galeria do Centro Cultural da UFMG (2009), as well as group exhibitions in various galleries. Lives and works in Belo Horizonte, MG, Brazil.





< 2006
Rusga
instalação - tecidos e lonas coloridos/tingidos
instalación - telas y lonas coloridas/tenidos
installation - colour/tinted pieces of fabric and sailcloth
Casa do Conde/Funarte
Belo Horizonte, Brasil
[fotos fotos photos André Hauck, Viviane Gandra]

2006
Itacorubá
ação/intervenção coletiva
acción/intervención colectiva
collective action/intervention
Serra da Mantiqueira, Brasil
[foto foto photo Gabriela Rosa]

2006 >
Derrama
intervenção intervenção intervention
Ouro Preto, Brasil
[foto foto photo Gabriela Rosa]

<< foto foto photo André Hauck (making of)

pintura além da pintura | GABRIELA ROSA



IGOR SEVCUK



(Banja Luka, Bósnia, 1972)

Sevcuk se ocupa de uma série de instalações inter-relacionadas, experimentos em filme e documentário que lidam com conceitos de liberdade e as limitações da estrutura social humana. Recebeu um MFA do Piet Zwart Institute em Roterdã (2000). Ganhou o prêmio de arte holandês Prix de Rome 2002 na categoria filme e vídeo. Depois de passar dois anos na Rijksakademie Art Residency, em Amsterdã (2004-05), Sevcuk participou em workshops e residências artísticas no Brasil, na Coreia do Sul e na República Checa. Suas recentes exposições incluem Westfälischer Kunstverein, Münster (2009), Spaport, Banja Luka (2008), Changdong Art Studio, Seul (2007), Living Art Museum, Reykjavík (2006), Frankfurter Kunstverein (2005), Public> em Paris (2004). Vive e trabalha em Utrecht, Holanda.

www.sevcuk.nl

Sevcuk está comprometido com una serie de instalaciones interrelacionadas, experimentos filmicos y documentales, que se ocupan de los conceptos de libertad y limitaciones de la estructura social humana. Sevcuk obtuvo un MFA (Magister en Bellas Artes) en el Piet Zwart Institute en Róterdam (2000). Ganó el premio holandés de arte Prix de Rome 2002 en la categoría de film y video. Después de dos años como artista residente en la Rijksakademie en Ámsterdam (2004-2005), Sevcuk participó en talleres y residencias artísticas en el Brasil, Corea del Sur y en la República Checa. Sus más recientes exhibiciones tuvieron lugar en el Westfälischer Kunstverein, Münster (2009), Spaport, Banja Luka (2008), Changdong Art Studio en Seoul (2007), Living Art Museum en Reykjavic (2006), Frankfurter Kunstverein (2005), Public> en París (2004). Vive y trabaja en Utrecht, Holanda.

Sevcuk is involved with a series of interrelated installations, filmic and documentary experiments that deal with concepts of freedom and limitations of human social structure. Sevcuk received an MFA from Piet Zwart Institute in Rotterdam (2000). He won the Dutch art award Prix de Rome 2002 in the category of film and video. After two years spent at the Rijksakademie Art Residency in Amsterdam (2004-2005), Sevcuk participated in workshops and art residencies in Brazil, South Korea, and the Czech Republic. Recent exhibitions include Westfälischer Kunstverein, Münster (2009), Spaport, Banja Luka (2008), Changdong Art Studio in Seoul (2007), Living Art Museum in Reykjavik (2006), Frankfurter Kunstverein (2005), Public> in Paris (2004). Lives and works in Utrecht, The Netherlands.

À PROCURA DE PAPAÍ NOEL

IGOR SEVCUK

[versão de ALEXANDRE ABRAHÃO MARTINS]

Espero não perder a consciência; a qualquer momento a “máquina aérea” está zarpando. Na lata de metal polido, posiciono-me:

- Vou para o outro lado (do oceano Atlântico)
- Há alguns brasileiros (esperando por mim)
- Por trás de finas paredes de alumínio, há nuvens (mortais)

Algumas horas depois, a chuva acalmara a névoa da grande cidade. Seguindo do aeroporto por subúrbios escuros, pergunto inocentemente: “Alguém vive nessas casas?” Sentado numa van, passando pelo casario pobre e apagado, ignoro avisos de pobreza. Seguimos por esse território novo e escuro – a enorme potencialidade. Eu queria deixar os entretenimentos arrogantes da Europa e dos Estados Unidos fora de minha visão. A conversa foi simples, baseada nas primeiras impressões, superficiais. Entretanto, nosso anfitrião Marco rira tão alegremente. Imaginei que sua risada contivesse algo que nós – três artistas selecionados vindos da Europa – ainda não conseguíssemos arguir. Um modo de vida particularmente brasileiro. A lua jovem também sorria. Como parte de um estilo de vida artístico globalizado, acordamos em nossos quartos de hotel. Abrimos as camadas de cortinas e observamos a vista: Belo Horizonte.

Com alguns tijolos enormes e uma tábua eu me posicionava novamente, desta vez na oficina. Cobri a tábua com um plástico amarelo claro. (Percebi que o amarelo era uma das cores populares no Brasil.) Em cima da mesa improvisada, coloquei alguns porta-retratos. Este era o parque de diversões de interação entre mim e outros artistas brasileiros. Normalmente, minha arte tem seu ponto de partida na interação com “pessoas comuns” que venho a conhecer. Em sua maioria, elas simplesmente postam-se diante de minha câmera de vídeo, em seus entornos pessoais. Como se posassem diante de um pintor que cria uma nova composição. Vagando pelos enormes espaços do estúdio da oficina, perguntei a outros participantes se poderiam trazer-me algumas de suas fotos pessoais. Fui específico: pedi apenas fotos deles posando com o Papai Noel. Mesmo no quente Brasil todos conheciam o personagem do Papai Noel, que vinha do frio. Nos dias que se seguiram, recebi contribuições que consistiam em todos os tipos de fotografias, nostálgicas, belas fotografias de infância. Algumas das fotos vinham em álbuns enormes, enquanto outras me foram entregues em fotocópias tamanho A4 de preciosas imagens de infância. Fiquei comovido, mas não recebi sequer uma única composição fotográfica de Papai Noel. Mesmo

< foto foto photo acervo de
archivo de Igor Sevcuk 's collection

assim, consegui achar algumas imagens e ilustrações em revistas, sugerindo que o Papai Noel permanecia na ativa por aqui.

Para explicar a ideia por trás de meu pedido de Papai Noel (incluindo meu crescente arquivo de instantâneos pessoais), gostaria de me referir ao texto de Helen Petrovsky, “The Anonymous Community” [A comunidade anônima]. Cito aqui alguns trechos de seu ensaio:

O que é este “outro” que transforma todos os sinais visíveis amontoados numa fotografia em uma imagem historicamente significativa? Não é apenas a vida privada tornada visível num momento capturado. “Nós” e “eles” formamos a continuidade de uma história não escrita. E é não escrita na medida em que evita a conclusão definitiva a que se chegaria ao falar por, e em nome de, um coletivo indeterminado. Esta possibilidade abre-se num tempo de tantas finalizações e é, portanto, uma promessa. Há uma nova subjetividade esperando para emergir em nosso mundo não tão dividido.

Eu já tinha feito alguns trabalhos baseados na temática do Papai Noel. Em primeiro lugar, estava interessado na psicologia e na tensão que se produz no encontro de uma criança com esse personagem histórico e híbrido. Papai Noel tem o privilégio de uma presença sobrenatural, vigiando o que a criança está fazendo, e decidindo se ela receberá seus presentes ou se, pelo contrário, será punida ao final do ano (qualquer que fosse essa punição). Para ser breve, a lenda começou com um monge cristão do século IV ajudando pessoas pobres na Anatólia, hoje Turquia¹. Nos séculos seguintes, a adoração a esse santo espalhou-se juntamente com o cristianismo e misturou-se ao folclore local por toda a Europa. As versões britânica e holandesa da lenda foram então exportadas para a América do Norte e, posteriormente, fundiram-se. Durante o século XX, a enorme campanha da Coca-Cola popularizou Papai Noel mundo afora. Muitos países da Europa acolheram esse “Santo” híbrido em um uniforme vermelho todo novo. Na Holanda, todavia, a figura na versão cristã anterior, com o nome de Sint Nikolaas (São Nicolau) permanecia discretamente mais popular. O santo homem holandês, por sua vez, é assistido por um desastrado e complicado personagem chamado Black Peter (Zwarte Piet – Pedro Negro). Esse ajudante negro é também uma espécie de híbrido: uma combinação de um demônio da mitologia germânica, do limpador de chaminés italiano, do escravo etíope liberto e daí por diante. Deixando de lado toda a polêmica histórica (incluindo o recente banimento do Papai Noel em regiões do meu país natal, a Bósnia), a tradição do Papai Noel se mantém no imaginário infantil, a um só tempo atraente e aterrorizante, sendo este seu primeiro encontro com uma autoridade superior e metafísica.

Após duas semanas de procura por imagens de Papai Noel pelo Brasil resultarem em nada, era óbvio que eu precisava de uma nova estratégia. Restavam-me apenas mais duas semanas. De qualquer forma, eu não planejava fazer qualquer “pesquisa” séria em busca de uma apresentação “limpa” dos resultados. Desde que comecei a me dedicar à pintura, confiei nas leis imprevisíveis do improviso e da intuição. E até hoje não posso levar a sério qualquer pretensão científica no campo das artes. Sugeri, então, à primeira pessoa que encontrei na oficina, um outro tipo de encontro. Combinei com a Gaby que procurássemos traços do Papai Noel em sua casa. O plano acabou por não ser tão simples. Ao chegarmos ao nosso destino, me dei conta de que adentrar um verdadeiro lar brasileiro envolvia muito mais: almoçamos com a família de Gaby. Mas meu maior desafio foi checar toda a pilha de caixas de fotografias da família. Ali estava eu, um completo estranho,

¹ NT, nota do tradutor: Também conhecida como península anatoliana, corresponde hoje à porção asiática da Turquia em oposição à porção europeia, a Trácia. O território é conhecido também por sua designação latina, Ásia Menor.

de quem se esperava que, após uma breve apresentação, desencavasse toda a história íntima de uma vida familiar. Por sorte, depois de apenas um quarto de hora de “fotoarqueologia assistemática”, pude encontrar um instantâneo de um Papai Noel brasileiro. Descobri então ser esse seu nome local, “Papai Noel”. Seguindo a pesquisa, vim a descobrir também alguns outros barbudos medonhos que faziam parte das tradições locais.

Desde o início da investigação até o achado de fotos autênticas de Papai Noel, também pude coletar muitas outras imagens. Esperava demarcar um novo campo de potencialidades, ao qual gostaria de retornar num futuro próximo. Aqui, acabada a minha pesquisa brasileira “além da pintura” por matéria-prima, gostaria de voltar ao meu ponto de partida original: o da fotografia na Bósnia nos anos 1980 (ver imagem página 50). É uma imagem digitalizada a partir de uma antiga revelação fotográfica. Eu tirei-a com algum descuido, focalizando o Papai Noel ao meio. Agindo assim, desfoquei toda a parte esquerda da composição. À direita, pode-se notar ainda um slogan comunista, em vermelho. Papai Noel une dois irmãos em seu colo; dois garotos bem levados em seu tempo livre. Agora estão juntos, com medo nos olhos. Depois de meses de avisos para que se comportassem bem, para que não brigassem um com o outro, para que respeitassem a autoridade, eles agora confrontavam a “realidade do Julgamento Final”. Quando garoto, nunca consegui dar esse passo final. Eu congelava de horror e me recusava a ir receber meus presentes. Certamente não posso especular o que isso significa em termos políticos, uma vez que eu era apenas um garoto. Acho que não estava exatamente recusando qualquer coisa, ficava apenas paralisado. Não havia jeito de eu me apresentar voluntariamente e obedecer à grande tradição do “vigilante barbudo”. A imagem dos dois garotos que, juntos, eram bem-sucedidos nessa missão deveria falar por si. Nem se faz necessário traduzir o slogan na parede ali atrás.

JOÃO MACIEL



(Belo Horizonte, MG, Brasil, 1980)

Bacharel em artes plásticas – pintura e desenho – pela Escola Guignard (2002), pós-graduado pela mesma Escola (2004), com especialização em arte contemporânea – projeto direcionado para o estudo, a experimentação e a criação em performance/ação. Realizou exposições coletivas e individuais em cidades diversas do Brasil, e também em outros países – Uruguai, Argentina, França e Espanha. Além de ter recebido alguns prêmios e menções honrosas em salões e mostras, sua obra é parte dos acervos do Museu Histórico Abílio Barreto, em Belo Horizonte, e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM, Coleção Gilberto Chateaubriand, aquisições de 2005 e 2007. Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG, Brasil.

www.flickr.com/photos/mu108

Bachiller en Artes Plásticas —Pintura y Dibujo— por la Escola Guignard (2002) y con Postgrado de la misma Escuela (2004), se ha especializado en Arte Contemporáneo con un proyecto orientado al estudio, experimentación y creación en performance/acción. Expuso colectiva e individualmente en diversas ciudades del Brasil y del extranjero —en el Uruguay, la Argentina, en Francia y en España. Además de haber recibido premios y menciones honoríficas en salones y muestras, su obra forma parte de los acervos del Museo Histórico Abílio Barreto, en Belo Horizonte, y del Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro – MAM, Colección Gilberto Chateaubriand, adquisiciones de 2005 y 2007. Vive y trabaja en Belo Horizonte, MG, Brasil.

A bachelor in the fine arts —painting and drawing— from Escola Guignard (2002), postgraduate at the same school (2004), specialized in contemporary arts —with a project focused on study, experiment and creation in performance/action. He held group and solo exhibitions in several cities throughout Brazil, as well as in other countries —Uruguay, Argentina, France, and Spain. In addition to awards and honorable mentions received in salons and exhibitions, his work is part of the Museu Histórico Abílio Barreto collection, in Belo Horizonte, and of the Museu de Arte Moderna, in Rio de Janeiro (MAM, Gilberto Chateaubriand collection, acquisitions from 2005 and 2007). Lives and works in Belo Horizonte, MG, Brazil.



2008

Sem título (detalhe)

sin título (detalle) untitled (detail)

série de 7 imagens

serie de 7 imágenes 7-image series

21 x 29 cm cada each one

Posca e spray sobre cópia fotográfica

lapicera Posca y tinta spray sobre copia fotográfica

Posca pen and spray paint on photographic copy

[fotos fotos photos André Burian]

2009 >

Sem título (detalhe) sin título (detalle) untitled

(detalle)

210 x 220 cm aprox. approx. approx.

acrílica, silk screen, giz de cera, tinta látex, Posca e spray sobre tecidos

acrílica, silk screen, bastón de cera, tinta de pared,

lapicera Posca y tinta spray sobre telas

acrylic, silk screen, wax chalk, latex paint, Posca pen,

and spray paint on fabric

[foto foto photo João Maciel]

< foto foto photo Lísia Maria (making of)



2008
 Sem título sin título untitled
 59 x 88 cm
 acrílica, guache, Posca, tinta látex e aquarela
 sobre tecido
 acrílica, guache, lapicera Posca, tinta de pared y acurela
 sobre tela
 acrylic, gouache, Posca pen, latex paint, and watercolor
 on fabric
 [foto foto photo André Burian]

LEO BRIZOLA



(Belo Horizonte, MG, Brasil, 1962)

Artista plástico, frequentou o curso de artes plásticas da Escola de Belas Artes/UFMG e estudou litografia na Escola Guignard/UEMG, em Belo Horizonte. Exposições coletivas mais recentes: Aquarela Internacional São Paulo – Pinacoteca Municipal de São Caetano do Sul, São Paulo (2008); 1ª Bienal Internacional de Graffiti – Serraria Souza Pinto, Belo Horizonte (2008); Latin American Fine Art Exhibition – Agora Gallery, Nova York (2007); Pinturas – Centro Cultural da UFMG, Belo Horizonte (2007). Exposições individuais mais recentes: Por um mundo eclético – Casarão Brasil, São Paulo (2009); Pinturas – Vallourec & Mannesman do Brasil, Belo Horizonte (2009); Pinturas, desenhos, bordados e fotografias – Galeria Primeiro Andar, Belo Horizonte (2008); Fotografias grandes formatos – Espaço Cultural Cemig, Belo Horizonte (2008); Desenhos e bordados – Espaço Furnas Cultural, Rio de Janeiro (2007). Tem obras nos acervos do Museu de Arte da Pampulha (MAP) e da Fundação Clóvis Salgado, em Belo Horizonte. Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG, Brasil.

Artista plástico, frecuentó el curso de artes plásticas de la Escuela de Bellas Artes/UFMG y estudió litografía en la Escuela Guignard/UEMG, en Belo Horizonte. Sus exposiciones colectivas más recientes fueron Aquarela Internacional São Paulo – Pinacoteca Municipal de São Caetano do Sul, São Paulo (2008); 1ª Bienal Internacional de Graffiti – Serraria Souza Pinto, Belo Horizonte (2008); Latin American Fine Art Exhibition – Agora Gallery, Nueva York (2007); Pinturas – Centro Cultural de la UFMG, Belo Horizonte (2007). Sus exposiciones individuales más recientes fueron Por un mundo eclético – Casarão Brasil, São Paulo (2009); Pinturas – Vallourec & Mannesman del Brasil, Belo Horizonte (2009); Pinturas, desenhos, bordados e fotografias – Galeria Primeiro Andar, Belo Horizonte (2008); Fotografias grandes formatos – Espaço Cultural Cemig, Belo Horizonte (2008); Desenhos e bordados – Espaço Furnas Cultural, Rio de Janeiro (2007). Tiene obras en los acervos del Museo de Arte de Pampulha (MAP) y de la Fundación Clóvis Salgado en Belo Horizonte. Vive y trabaja en Belo Horizonte, MG, Brasil.

A visual artist, Brizola attended the visual arts course at Escola de Belas Artes/UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais) and studied lithography at Escola Guignard/UEMG (Universidade Estadual de Minas Gerais), in Belo Horizonte. His most recent group exhibitions include: Aquarela Internacional São Paulo – Pinacoteca Municipal de São Caetano do Sul, São Paulo (2008); 1ª Bienal Internacional de Graffiti – Serraria Souza Pinto, Belo Horizonte (2008); Latin American Fine Art Exhibition – Agora Gallery, New York (2007); Pinturas – Centro Cultural da UFMG, Belo Horizonte (2007). His most recent solo exhibitions include: Por um mundo eclético – Casarão Brasil, São Paulo (2009); Pinturas – Vallourec & Mannesman do Brasil, Belo Horizonte (2009); Pinturas, desenhos, bordados e fotografias – Galeria Primeiro Andar, Belo Horizonte (2008); Fotografias grandes formatos – Espaço Cultural Cemig, Belo Horizonte (2008); Desenhos e bordados – Espaço Furnas Cultural, Rio de Janeiro (2007). His works are part of the Museu de Arte da Pampulha and the Fundação Clóvis Salgado collections, in Belo Horizonte. Lives and works in Belo Horizonte, MG, Brazil.



2007
Netuno e Coronis
bordado e pintura sobre papel
bordado y pintura sobre papel
embroidery and painting on paper
175 x 165 cm
[foto acervo do artista]
[foto archivo del artista] [photo artist's collection]

< foto foto photo Tim Braden (making of)



2008
Minotauro
políptico políptico polyptych
acrílica sobre tela
acrílica sobre lienzo acrylic on canvas
7,30 m²
[fotos acervo do artista]
[fotos archivo del artista] [photos artist's collection]



1



5



10



2



6



11



7



12



3



8



13



4



9



14

NATUREZA-MORTA

LISA MILROY

[versão de REGINA ALFARANO]

“Olá! Boa noite. É um prazer estar aqui em Belo Horizonte e participar da oficina *Pintura além da pintura.*”

Sempre que alguém me pergunta a que gênero de pintura me dedico, minha resposta é “natureza-morta”, que pode ser uma resposta muito breve, mas que é totalmente sincera – sinto-me muito à vontade na tradição do gênero natureza-morta.

Comecei a pintar natureza-morta no início da década de 1980, quando ainda era estudante na escola de arte. E nunca mais parei. As imagens dos meus quadros evoluíram no decorrer dos anos, incluindo não só objetos, mas também paisagens, cenas de rua, pessoas e animais. Muito embora com motivos diversos, a natureza contemplativa e descritiva da pintura de natureza-morta permaneceu constante. Também gosto do termo “natureza-morta” pelas duas palavras que o compõem e que refletem duas das qualidades essenciais da própria pintura – inércia e movimento.

As minhas primeiras obras expostas eram de objetos únicos, como *Book* [Livro] ou *Map* [Mapa], em 1984 (ver imagens 1 e 2, página 62). O objeto único evoluiu para pilhas de objetos, filas de objetos e, finalmente, para uma forma em grade ou espalhada. À medida que minhas pinturas tornavam-se mais complexas, aumentavam de tamanho – de menos de um metro passaram a mais de dois metros. O meio – óleo sobre tela. As composições tinham como origem tanto a tradição da pintura de natureza-morta e o minimalismo, quanto exposições de museus, vitrines de lojas de departamento e a maneira como as pessoas distribuem os objetos domésticos em suas casas. Os tipos de objetos retratados apresentavam grande variedade: livros, sapatos, roupas, ferragens, discos, lâmpadas, vasos gregos, gravuras japonesas e selos.

Sentia grande prazer em pintar as pequenas cenas de selos, paisagens, prédios e vistas de cidades. Esses trabalhos prepararam o caminho para a pintura de lugares, anos mais tarde, como *Finsbury Square* [Praça Finsbury], de 1995, *Sky* [Céu], de 1997, e *Upper Street* [Rua Upper], de 1999 (ver imagens 18-20, página 65). Da mesma forma, minhas primeiras pinturas de vasos gregos, ornamentados com tantas personagens, fizeram surgir as obras com pessoas e animais. E minhas pinturas das gravuras japonesas aguçaram meu interesse por quadros que sugerissem um enredo. Minha curiosidade sobre o que as pessoas fazem – como as gueixas, por exemplo – levaram a *Scenes from a Life* [Cenas de uma vida], de 1999, *Hot Tub* [Banheira quente], de 2002 (com gueixas inventadas por mim), e *Shopping for Shoes* [Comprando sapatos], de 2003 (ver imagens 26, página 65, e 27-28, página 66).

1. Book
91,5 x 71 cm (1983)
2. Road Map
104 x 141,6 cm (1983)
3. Pile of Clothes
122 x 76 cm (1983)
4. Silverware
91,5 x 66 cm (1984)
5. Fans
284,5 x 203 cm (1990)
6. Shoes
259 x 203 cm (1989)
7. Shoes
284,5 x 203 cm (1989)
8. Melons
269,2 x 177,8 cm (1986)
9. Four Books
185 x 123 cm (1984)
10. Shoes
259 x 203 cm (1987)
11. Skirts
240 x 186 cm (1984)
12. Hardware
249 x 193 cm (1991)
13. Records
304,5 x 203 cm (1987)
14. Light Bulbs
259 x 203 cm (1989)

óleo sobre tela óleo sobre lienzo oil on canvas
[fotos fotos photos Peter White]

Então – como comecei a pintar objetos? Meu orientador no curso básico da escola de arte me aconselhou a fazer desenhos apenas do que realmente gostasse. Seguindo sua sugestão, aventurei-me em desenhos de grande escala de uma concha do mar que havia trazido de minha casa, em Vancouver, para Londres.

Eu adorava aquela concha – era uma coisa tão bonita de se olhar. Como a lembrança que era, a concha suscitava a sensação alegre de ligação com a casa que eu havia deixado para trás. Mas também evocava a tristeza da separação. Quando olhava para meus desenhos acabados, sentia reviver aquela mistura de sentimentos, o que, artisticamente, achava muito estimulante, o que me deu a ideia de usar minha concha como ponto de referência para localizar outros objetos para desenhar e pintar, objetos que provocassem o mesmo conjunto de sensações – de ligação e perda, de presença e ausência, do pleno e do vazio.

O caráter real desses objetos pode ter sido a fagulha que acendeu meu desejo de pintar. Porém, no meu ateliê, era a lembrança deles que me levava a começar um quadro. Nunca pintei um objeto pela observação direta, mas pela minha imaginação do objeto – também uma forma eficiente de cuidar dos detalhes. Minha visão de um objeto correspondia ao tipo de traços e gestos que eu gostava de fazer com a tinta. Ao visualizar a aba de um quepe de marinheiro, como em Sailors Caps [Quepes de marinheiros], de 1986 (ver imagem 29, página 66), meu braço instintivamente se movia para cima e para baixo, fazendo curvas na tela na tentativa de descrever e capturar a imagem. O mesmo aconteceu ao descrever a luz se afastando da borda brilhante de um sapato.

Para mim, a pintura entrelaça sentimentos e pensamentos com atitudes e olhares, e isso instala em mim a fantástica e intensa sensação de estar viva.

Em 1991 comecei a reavaliar minha relação com os objetos. Sentia-me atraída por objetos cuja natureza era menos material, e mais conceitual, como átomos ou estrelas, e até mesmo um congestionamento de trânsito. Tais objetos eram caracterizados mais pelo grupo em que estavam localizados do que por sua aparência individual. Quando penso em estrelas, o que me vem à mente não é, na verdade, apenas uma estrela, mas minúsculos pontos de luz espalhados pelo céu da noite.

No entanto, minha linguagem na pintura naquele momento não conseguia acomodar tal imagem, o que desencadeou uma crise de grandes proporções na minha pintura. O resultado foi uma série de obras nas quais refiz o caminho do meu prazer em descrever objetos para o de elaborar padrões estruturais que os definiam como grupo. Ao pintar, substituí os objetos por pequenas formas quadradas e procurei me concentrar nas questões de composição.

Estava fascinada por ter chegado a uma abordagem tão original da natureza-morta. Mas depois de um ano pintando apenas quadrados, achei que já tinha experimentado o suficiente daquela dieta tão restrita e estava com fome de pintura de novo – e do mundo tangível. O que fazer?

Enquanto estudava uma das minhas pinturas de quadrados baseada em uma multidão, ocorreu-me o seguinte pensamento: por que não pintar a própria multidão? E, então, comecei a pintar cenas de pessoas vistas do alto, aglomerando-se em um espaço aberto.

- 15. Greek Vases
284,5 x 203 cm (1989)
- 16. Japanese Prints
174 x 229 cm (1986)
- 17. Stamps
198 x 189 cm (1986)
- 18. Finsbury Square
229,1 x 175,5 cm (1995)
- 19. Sky
284 x 203 cm (1997-1998)
- 20. Upper Street
177,5 x 124 cm (1999)
- 21. Greek Vases
284,5 x 222,2 cm (1990)
- 22. Girl
167,6 x 190,5 cm (1998)
- 23. One Is Not Enough
107 x 132 cm (2003)
- 24. Zebra
203,2 x 165,7 cm (1998)
- 25. Japanese Prints
243,8 x 188 cm (1989)
- 26. Scenes from a Life
304,5 x 177,8 cm (1999)

[15-19, 21-26]
óleo sobre tela óleo sobre lienzo oil on canvas
[20]
tinta para parede (brilho) sobre placa MDF
tinta para pared (brillo) sobre plancha de MDF
gloss house paint on MDF panel

[fotos fotos photos Peter White]





27



31



36



32



37



28



33



- 27. Hot Tub
139,7 x 182,8 cm (2002)
- 28. Shopping for Shoes
203,2 x 165,7 cm (2003)
- 29. Sailors' Caps
243 x 191 cm (1985)
- 30. Shoes
226 x 176,5 cm (1985)
- 31. Squares
279 x 193 cm (1991)
- 32. Squares
259 x 193 cm (1991)
- 33. Squares
284,5 x 198 cm (1991)
- 34. Crowd
seis pinturas six paintings
30 x 23 cm aprox. cada each approx. (1992)
- 35. Hotel Room | Beach
30,5 x 23 cm | 33 x 28 cm
(1993)
- 36. Sunset
45,5 x 30,5 cm (1993)
- 37. Mountains | Banquet
46 x 35,5 cm | 46 x 35,5 cm
(1993)
- 38. Tokyo Paintings
instalação - 27 pinturas installation - 27 paintings
35 x 24 cm aprox. cada each approx. (1994)
- 39. Shoes
(da instalação de la instalación from the installation
Tokyo Paintings)
35 x 24 cm (1994)



34



38



29



35



39



30



Minha paixão por viagens me indicou o passo seguinte. Um dia, folheando distraidamente um folder de viagens, fiquei surpresa ao ver como o caráter estereotipado das fotografias de lugares e destinos famosos reduziam-nos a alguns poucos atributos-chave. França significava Torre Eiffel, ou um homem usando uma boina, com uma baguete embaixo do braço. O Canadá tornou-se uma sequência de totens, ou um vidro de maple syrup [xarope de bordo]. Em minha mente, esses lugares – absorvidos por tais objetos – assumiram uma presença semelhante a um objeto, e tornaram-se disponíveis para ser usados por mim como motivos. Minhas pinturas de multidões deram lugar a pinturas de praias e quartos de hotel, cenas de pôr do sol, picos de montanhas e jantares luxuosos.

Em 1993, enquanto me empenhava em avançar na minha pintura, tive a sorte de receber um convite para viajar ao Japão e passar quatro meses pintando em Tóquio!

Visualmente, o Japão é o lugar mais interessante que já visitei. Entusiasmada com Tóquio, deixei de lado meus folhetos de viagem como fonte inspiradora da minha pintura e comecei a tirar minhas próprias fotografias. Eu clicava tudo o que me chamasse atenção, para celebrar sua presença e reivindicá-la como minha própria, e depois usei as fotos para pintar tudo de que gostava em Tóquio. Os sapatos alinhados fora dos templos, quimonos nas lojas de departamento, televisores nas vitrines, aquários, roupas estendidas nos varais. Aqui eu voltava a pintar objetos, mas desta vez no contexto onde os encontrava, e não isolados, em um território neutro.

Em 1995 as imagens das minhas pinturas haviam se tornado bastante abrangentes; porém, estranhamente, eram ainda exclusivamente de pessoas. No verão daquele ano voltei ao Japão nas férias e, ao retornar a Londres, queria refletir toda a beleza que eu havia vivenciado, pintando algo que fosse igualmente belo. Logo me veio à mente um quimono como um motivo apropriado. Mas, em vez de pintar um quimono como objeto isolado, aproveitei a oportunidade para pintá-lo sobre o corpo de uma pessoa. Com um penteado extremamente elaborado, maquiada, e com a cabeça e as mãos bem postas, a noiva japonesa mais parecia uma boneca que uma pessoa de verdade. Ao imaginar essa noiva como um objeto, e ao pintá-la como tal, caí na minha própria armadilha – finalmente pintar pessoas.

Desenvolvi minha aventura de retratar pessoas tratando-as como superfícies a ser descritas, exatamente como se pintasse fachadas de prédios. Essas minhas pinturas baseavam-se em fotografias que eu tirava de pessoas sentadas nas escadarias do Museu Britânico ou perambulando na praça Leicester, em Londres. O que me chamava atenção nelas era o olhar ausente de alguém que espera.

Ao final da década de 1990, cansei de pintar pessoas de maneira tão alienada. Comecei a ficar curiosa sobre questões de personalidade – e me perguntava como seria, de verdade, aquela pessoa, o que pensava, o que fazia, como se sentia? À medida que mudava minha ligação emocional com o retrato, eu sentia a necessidade de pintar de maneira diferente também. Em 1999, novas possibilidades floresceram quando, em resposta a tais perguntas, voltei o olhar para mim mesma e pintei A Day in the Studio [Um dia no ateliê] (ver imagem 48, página 69). Esse quadro alimentou várias pinturas recentes que também tratam de aspectos do ato criativo – cenas de ateliê, cenas que retratam o desperdício enquanto fazemos alguma coisa, como, por exemplo, bolas de papel amassado enquanto tentamos escrever.

[fotos fotos photos Peter White]

40. Kimono Display
(da instalação
de la instalación from the installation
Tokyo Paintings)
35 x 24 cm (1994)

41. T.V.'S
(da instalação
de la instalación from the installation
Tokyo Paintings)
35 x 24 cm (1994)

42. Aquariums
(da instalação
de la instalación from the installation
Tokyo Paintings)
35 x 24 cm (1994)

43. Sushi Bar
(da instalação
de la instalación from the installation
Tokyo Paintings)
35 x 24 cm (1994)

44. Laundry
(da instalação
de la instalación from the installation
Tokyo Paintings)
35 x 24 cm (1994)

45. Kimono
160 x 228 cm (1996)

46. Girl with Sunglasses
117 x 107 cm (1998)

47. Girl
116,7 x 106,6 cm (1998)

48. A Day in the Studio
216 x 172,7 cm (2000)

49. As It Happens
284,5 x 203 cm (2007)

50. Waste
107 x 132 cm (2003)

51. Greek Vases
284,5 x 203 cm (1988)

52. Books
213 x 175 cm (1986)

[40-44]
óleo sobre poliéster
óleo sobre poliéster oil on polyester

[45-47, 49-52]
óleo sobre tela
óleo sobre lienzo oil on canvas

[48]
acrílica sobre tela
acrílica sobre lienzo acrylic on canvas

[fotos fotos photos Peter White]

Agora, vou falar um pouco sobre repetição. Em toda a década de 1980, usei a repetição como recurso de composição para muitas de minhas pinturas. No nível emocional, via a repetição como uma forma de celebração, de confirmação da presença de um objeto – aqui está ele (e aqui estou eu), que coisa fantástica! – várias e várias vezes. Porém, também via isso como uma manifestação de perda – vamos pintar este objeto várias vezes para ter certeza de que não vai desaparecer. A repetição também está ligada ao apetite físico, sensual. Ao fazer um determinado tipo de marca com o pincel, como quando se come alguma coisa deliciosa, uma pincelada ou uma única mordida não é o suficiente. Tenho que repetir várias e várias para sentir-me satisfeita. Minha tendência de pintar em série é outro exemplo de repetição.

Às vezes, repetir um objeto simplesmente não é suficiente para mantê-lo na mente e, apesar dos meus esforços, ele desaparece – o que explica as pinturas de objetos escondidos no escuro, obscurecidos pela falta de luz. Quando um objeto reaparece de um espaço ausente, sua presença pode se tornar tão impregnada que ele pode acabar se tornando real, como esses alimentos que modelei com argila e, então, pintei a óleo (ver imagens 57-58, página 70).

As sombras dos meus objetos sempre pendem para a direita. Talvez pela natureza da leitura – o olho começa à esquerda na página, e se move para a direita. Ou talvez por eu ser destra – e não querer manchar a imagem à medida que minha mão se move pelo papel enquanto desenho.

Qual o volume de informação de que necessito para criar um objeto? Ao pintar um bule de chá, as camadas de detalhes se acumulam vagarosamente, enquanto em Painting a Picture [Pintando um quadro], de 2000 (ver imagem 62, página 70), com um movimento rápido do pulso lá estava um hambúrguer: bastou o mero contorno.

Gostaria, agora, de me concentrar na pintura propriamente dita como um objeto, e nos objetos relacionados à arte de pintar, por meio de fotografias do meu ateliê (ver imagens 63-65, página 70, e 66-74, página 72).

Minha cadeira está no coração do meu ateliê. Logo depois, o sofá. O sofá é bom para apreciar – como que sonhando acordada – seja uma pintura acabada, uma que vou começar ou uma que está em andamento. Mas quando preciso do meu olho crítico para qualquer estágio da pintura, só minha cadeira serve.

Por estranho que pareça, nunca pendurei minhas obras no meu ateliê. Tenho tido por hábito ver a pintura como um objeto em execução e não um trabalho acabado. Consigo ver as obras encostadas à parede, ou apoiadas em um banquinho ou no cavalete. Obviamente, reconheço o momento em que uma pintura está acabada e interrompo o trabalho; porém, minha única experiência em ver uma obra acabada e dissociada do meu envolvimento é quando ela está pendurada na parede da casa de alguém ou da galeria.

Com o tempo, os frutos do meu trabalho assumem vida própria. A tela e o trançado de sua textura e a tinta em sua cremosidade são como velhos amigos já bem conhecidos que vieram morar no meu ateliê. E os meus pincéis! Se por acaso derrubo um pincel no chão e piso nele, sempre peço desculpas, pois posso quase ouvi-lo gritar em sua surpresa de dor. Quando um pincel chega ao fim de sua vida, agradeço-lhe respeitosamente antes de transferi-lo para o cesto de lixo.



40



41



42



43



44



45



46



47



48



49



50



51



52



53



54



55



56



57



58



59



60



61



62



63



64



65

53. Two Plus Two
165 x 203 cm (2004)

54. Three Plus One
165 x 203 cm (2004)

55. Ugliness
165 x 203 cm (2004)

56. Best Forgotten
284,5 x 211 cm (2004)

57-58. Food
vista da instalação (1999)
vista de la instalación installation view

59. Briefcase
126,5 x 97 cm (1984)

60. Old Compton Street
203 x 124 cm (1999)

61. Tea Bowl
45,5 x 38 cm (1999)

62. Painting a Picture
223,5 x 152,4 cm (2000)

63-65. imagens do ateliê da artista
imágenes del taller de la artista
images from Lisa Milroy atelier

[53-56; 59; 61-62] óleo sobre tela
óleo sobre lienzo oil on canvas
[57-58] óleo sobre argila crua
óleo sobre arcilla cruda oil on unfired clay
[60] tinta para parede (brilho) sobre MDF
tinta para pared (brillo) sobre plancha de MDF
gloss house paint on MDF panel

[fotos fotos photos Peter White, Lisa Milroy]

Sempre que uso uma fotografia para pintar, olho para ela segurando-a na mão esquerda; com a mão direita, empunho meu pincel e aplico a tinta à tela. Usando essa técnica, por vezes me conscientizo de uma agradável sensação de acolhimento. Talvez por associação à antiga memória corporal de segurar meu ursinho, ou o cobertorzinho, enquanto assistia à tv ou lia um livro.

Moro e trabalho no mesmo prédio. Meu apartamento é separado do ateliê por uma porta ao final do corredor. Todas as manhãs, enquanto me troco no meu quarto, o ritual de vestir as roupas do ateliê me prepara psicologicamente para pintar. O cheiro da tinta impregnada no tecido e as manchas de tinta que vejo me ajudam a sair da zona mental do meu apartamento e entrar na do ateliê.

Muito frequentemente atendo ao telefone durante o trabalho – gosto de ter uma interrupção inesperada, pois ela funciona como um refrescar para os olhos. Com o telefone logo na porta de entrada do meu ateliê, no corredor, uma conversa significa suspender minha ligação com a pintura. O simples fato de segurar o fone, com um peso tão diferente daquele de um pincel, aumenta a distância entre mim e o ateliê de forma que, quando retorno, minha mente e meu corpo estiveram em outro lugar, o que me auxilia a ter uma nova perspectiva ao olhar para minha pintura.

Neste momento, para finalizar minha fala, trago uma pintura de um ateliê com uma vista tanto da parte interna quanto externa (ver imagem 75, página 72).”

Lisa Milroy (Vancouver, Canadá, 1959)

Pintora de importância destacada no Reino Unido, Lisa se mudou para a Inglaterra quando tinha apenas dezoito anos e vive em Londres desde então. Estudou e praticou na St. Martin's School of Art e Goldsmith's. Recebeu em 1998 o John Moores Prize for Painting; em 2002 seu trabalho foi tema de uma grande retrospectiva na Tate Liverpool, mesmo ano em que fora listada para o Jerwood Painting Prize. Em 2005 foi nomeada Royal Academician (acadêmica real). Lisa tem trabalhado extensivamente, em particular no Japão – cuja influência pode ser vista claramente em seu trabalho. Acervos com obras suas incluem os da Tokyo Metropolitan Art Collection, Arts Council of Great Britain e o do Metropolitan Museum of Art (Nova York). O ensino tem sido sempre parte importante de sua carreira, tanto no Reino Unido quanto no exterior; assumiu recentemente um posto como Head of Graduate Painting [chefe da graduação em pintura] na Slade School of Art, em Londres. Lisa Milroy é representada pela galeria Alan Cristea. Vive e trabalha em Londres, Inglaterra.



66



70



74



71



76

67



72



75



68



73



69

66-74. imagens do ateliê da artista

imágenes del taller de la artista

images from Lisa Milroy atelier

75. In or Out

182,8 x 136,4 cm (2004)

óleo sobre tela óleo sobre lienzo oil on canvas

[fotos fotos photos Peter White, Lisa Milroy]

ALGUMAS IMPRESSÕES SOBRE A PINTURA

JÚLIO MARTINS

Existem muitas maneiras de aproximar-se de uma pintura: em linha reta até se colocar frente ao quadro e o contemplar cara a cara, em atitude de interrogação, desafio ou admiração; em forma oblíqua, como quem troca uma olhadela secreta de inteligência com um passante; em zigue-zague, avançando e retrocedendo com movimentos de estrategista evocadores tanto do jogo de xadrez como das manobras militares; medindo e apalpando com a vista, como um convidado guloso examina a mesa posta; girando em círculos à semelhança do gavião antes de descer ou do avião em aterrissagem. A maneira franca, a maneira cúmplice, a reflexiva, a caçadora, a maneira de um olhar imantado (*la manera de la mirada imantada*)...¹

Octavio Paz

IMANTAR O OLHAR

Aproximar-se de uma pintura exige, nos termos de Octavio Paz, uma atitude de rotação, de gravitação: a pintura nos atrai e, simultaneamente, nos mantém a distância como um sol². Referir-se à metáfora do sol como signo da visibilidade (luz) e da sensibilidade (calor vital), levanta duas instâncias epistemológicas fundamentais para se pensar a pintura: a visualidade formal e a manifestação fenomenológica. “Girar em torno da pintura” – assim ele define a contemplação: um intenso jogo de forças em movimento, acionado pelo olhar. Para além da postura retiniana denunciada por Duchamp, a pintura convoca, segundo Paz, um “apetite visual”. Instintivo, esse apetite se inicia pelo olhar que, com “inflexível e lenta segurança”, faz-se alcançar por ondas e vibrações que ultrapassam a própria visibilidade e invadem a inteireza do ser. Didi-Huberman nos indicou que o ver só se manifesta ao abrir-se para aquilo que devolve o olhar. Quando vemos o que está diante de nós, uma outra coisa nos olha, impondo um em, um dentro – dimensões que nos encaram interiormente. Abre-se uma verdadeira potência visual que retorna e intensifica o olhar e que se manifesta num jogo ritmado de avanços, recuos, aparecimentos e desaparecimentos. Esta é a dinâmica posta em ação – posta em jogo – pelo olhar: tudo o que vemos é sustentado por e remete a ‘uma obra de perda’. “O ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui.”³ Octavio Paz descreve esse turbilhão que assalta e define o “ato de ver as pinturas” como uma experiência de intensiva participação. Mais que revelar ou tornar visível, o que a pintura proporciona é um “leque de sensações” (abanico de sensaciones) que impregna o olhar e o expande para o terreno de uma vivência íntima profunda. Tomar parte de uma pintura é fazer-se gravitar em torno dela, movimentar os sentidos – no duplo registro que esta palavra propõe –, abrir-se à experiência de ser arrebatado por ela.

77

¹ *Rufino Tamayo*. Barcelona: Polígrafa, 1982, p. 7. (As traduções das citações em espanhol e inglês são do autor.)

² *Idem*.

³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 31.

Aproximar-se da pintura, esforçar-se em vê-la, consiste em acionar essa intrincada rede sensível e interpretativa. Assim, o que é exercitado nessas

notas são experimentos nos quais o que se buscou foi imantar o olhar frente à ampla “constelação de forças magnéticas” que se apresenta e se abre numa pintura, usando a terminologia de Octavio Paz. Entre essas forças que se dispõem sobre a tela – visuais, sensíveis, evocativas – é impossível ignorar e deixar de incluir o peso da tradição construída ao longo de séculos no campo da pintura. Aproximar-se da pintura demanda um olhar crítico, que pondere sobre sua dimensão disciplinar: sua história (rupturas, continuidades, conquistas, escolhas), suas vocações, interesses, problemáticas, aparatos analíticos... Sobretudo no contexto contemporâneo, essa dimensão crítica – que define a pintura como produção de conhecimento – é fundamental, como confirma Catherine David, curadora da Documenta x:

a pintura como espaço do recurso, do ressentimento (...) e da nostalgia não me interessa. Entretanto, se a pintura é um *medium*, um gesto, um espaço mental, físico, afetivo, mais exigente e mais complexo do que os demais, posso levá-lo em conta. Quando digo muito exigente, quero dizer que o espaço da pintura tem uma longa história, uma história heroica no século e que, portanto, não é simples afrontar hoje a parede, a tela ou o papel.⁴

Querer pensar a pintura, portanto, é tarefa das mais difíceis no campo da arte. Desde o início, interessou-nos refletir sobre o que diferencia uma pintura das demais possibilidades de construção de imagem. Quais especificidades inerentes ao meio da pintura configuram a pintura como uma linguagem? Quais as características e elementos dessa linguagem e qual a abrangência de suas competências? O que essencial e efetivamente se pode reconhecer como a ‘inteligência’ ou a ‘sabedoria’ da pintura? Como a pintura pensa, como se expressa, como formula sua comunicação? Como se articulam na pintura formas exclusivas de ver? Como definir o ‘pictórico’? Quais os sentidos possíveis da pintura na arte contemporânea? São questões por demais complexas, difíceis. Não nos atrevemos a afrontá-las. Melhor olhá-las obliquamente, perseguir algumas linhas de fuga tangentes, tomar alguns dos itinerários elencados por Octavio Paz, convocar a história da arte e exercitar ‘olhar as pinturas’, tentando colher nelas algumas impressões.

UM PROBLEMA PRÁTICO

Thomas Struth demonstra em seu trabalho um interesse inegável pela pintura. Muitas de suas fotografias apresentam qualidades pictóricas: no plano compositivo, nas texturas e cores registradas, nas temáticas. Também notável é a série de fotografias em que flagra visitantes de museus contemplando obras-primas da história da pintura. Para Brian Sholis, “com uma aptidão única para representar os objetos como são vividos e o tempo como é sentido, as crônicas de Struth funcionam como pinturas históricas para o novo milênio”⁵. Eis nosso problema: em 2004, o pintor Ulrich Lamsfuß apropriou-se de uma fotografia da série *Paradises* de Struth e pintou-a na técnica óleo sobre tela, nas mesmas dimensões da fotografia. O que pode significar esta operação?

Sherrie Levine já demonstrou por suas apropriações de fotografias de Walker Evans que a autoria na fotografia é problematizada em função de sua reprodutibilidade técnica. Contudo, a transposição de Lamsfuß questiona sobre um aspecto essencial da pintura que é justamente a marca autoral inerente à técnica. Pintar é sempre uma artesanaria: inevitável que o artista conduza o pincel com sua caligrafia e calor. A fatura pictórica elabora a mais única e aurática imagem com que podemos nos relacionar. Cada pincelada nos convida a acompanhar, com paciência e cumplicidade, a confecção da imagem. A pintura manifesta uma técnica significativa por si própria, que apela para o sentimento

⁴ *Apud* HUCHET, Stéphane. *Castaño: Situação da Pintura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006, pp. 24 e 25.

⁵ *Art Now* vol 2. Colônia: Taschen, 2005, p. 500.

e a subjetividade em sua contemplação, que prioriza a percepção sensitiva. Às camadas de tinta, veladuras, empastes e signos de gestos demarcados na pintura corresponde um olhar que lentamente decanta, tasteia e experimenta. É mesmo uma pele que é tecida sobre a tela: a pele da pintura alonga e integra nossa sensibilidade à sua. Um sensual contato entre epidermes: a pintura solicita e envolve todos os sentidos em suas múltiplas sugestões. Se é certo que ela representa, também afirma uma presença ostensiva: para além de mostrar, a pintura manifesta. O olhar estimula-se numa visceralidade vigorosa sob a pele da pintura.

Contudo, o senso de concretude que Lamsfuß adere a sua pintura, a precisão e quase anonimato com que constrói a pincelada decidida e pouco espessa, segundo uma virtuosa técnica hiper-realista, coloca o próprio estatuto do ‘fazer pictórico’ em questão. Nesta operação, a imagem fotográfica de Struth ganha muito pouco em expressão, perde muito pouco em sua objetividade. A obra de Lamsfuß demonstra um poder de imitação pouco usual à natureza pictórica, incorporando a linguagem fotográfica e seu vínculo representativo com o real. Esta indecidibilidade entre o ‘fotográfico’ e o ‘pictórico’ gera aquilo que Jean Baudrillard identificou como “a alucinante semelhança do real consigo mesmo” no hiper-realismo, que aponta para um caráter irreal mesmo nos simulacros mais convincentes. Gerard Richter é outro pintor que coordena empréstimos complexos entre pintura e fotografia.

PINTURA ALÉM DA PINTURA

É mesmo muito adequado pensar a pintura sob esta condição. O vocabulário que concilia superação e preservação nos indica bem a situação da pintura na contemporaneidade e a natureza das relações que mantém com sua longa e prodigiosa tradição. Sob o signo da conquista da sua autonomia, o campo pictórico experimentou ao longo do século xx (com maior ênfase em sua primeira metade) sucessivas revoluções em seus parâmetros. Foi também questionado e frequentemente teve sua existência posta em dúvida: os anúncios e decretos da morte da pintura também fazem parte de sua história e contribuem para que hoje a pintura lide, inevitavelmente, com sua quase impossibilidade. A partir da segunda metade do século xx, a pintura foi tida como emblema tradicional de estagnação no campo da arte e buscou-se negá-la enquanto suporte e linguagem. Mas cabe reconhecer que as estratégias utilizadas para tanto sempre mantiveram relações com questões levantadas pela pintura. *Happenings*, *performances*, *vídeos*, *instalações*, *fotografias*, *ações* e *procedimentos conceituais* devem à pintura alguns de seus elementos constitutivos. Tratamos de uma questão delicada. As linguagens experimentais que surgiram e se consolidaram então mantiveram uma relação ambígua com a tradição pictórica: ao mesmo tempo em que a recusavam, dela herdaram consistências e possibilidades para suas pesquisas.

Analisando a pintura de Castaño, Stéphane Huchet reflete sobre as possibilidades de existência (sobrevivência?) da pintura no contexto histórico da arte contemporânea e do esgotamento da tradição moderna: “Cada linha, cada mancha, cada cromatismo herda a espessura da tradição de tal maneira que não existe pintura exatamente nova (...) Só existe pintura que produz novas indagações nos aluviões da tradição”⁶. Esta aparente falência de recursos e repertórios para a pintura na contemporaneidade não impede que sejam produzidas pesquisas pictóricas relevantes. Na realidade, é justamente a consciência e a estruturação de operações em torno deste legado já consolidado que abre para o pintor um campo de trabalho consistente.

⁶ HUCHET, Stéphane. *Castaño: Situação da pintura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006, p. 60.

A linha de existência tênue que caracteriza a pintura, nos interstícios deixados pelos múltiplos universos visuais atuais, como sendo um deles e ao mesmo tempo a matriz que os originou na sua quase totalidade – a grande ampliação das experimentações espaciais devendo em geral muito à pesquisa dos pintores –, oferece ao pintor uma chance de partir de uma certa impossibilidade para reinaugurar o sentido da pintura.⁷

Portanto, a situação histórica e disciplinar da pintura requer aquela capacidade crítica que mencionamos anteriormente. Os métodos mais difundidos atualmente entre os artistas que buscam ressignificar a pintura como prática histórica e artística testemunham dessa consciência crítica: reestruturações, manobras, releituras, montagens, deslocamentos, pastiches e revisões da historicidade da pintura; reversibilidade e uso desregrado de caracteres da pintura moderna, de suas concepções utópicas, de suas tentativas de aproximar arte e vida e, por outro lado, de suas ambições de autonomia; indecidibilidade entre figuração e abstração; hibridismos técnicos; referências e citações que vão da história da arte aos quadrinhos e imagens publicitárias; uso eclético de técnicas, critérios, estilos e temas; enfim: métodos de instauração de impasses da pintura na pintura. No tempo presente, a pintura metaboliza a história de suas tradições.

Resguardando um idealismo em sua concepção da arte, a pintura perdura no campo artístico contemporâneo, não sem uma potência anacrônica. Convivendo com os pintores no ateliê aberto – compartilhando a ceia – debatemos sobre algumas destas questões em frente às telas brancas preparadas, dispostas nas paredes e aguardando trabalho. Uma conclusão é de que a tela está sempre predisposta à pintura, o branco não esconde o peso e a generosidade oferecidos pelo saber pictórico.

DANIEL BUREN: PINTURA EXPANDIDA NO CAMPO EXPANDIDO DA ARTE

No Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris exibe-se La Danse de Paris, de Matisse, numa sala construída especialmente para abrigar os três grandes painéis. Esta obra foi encomendada pelo dr. Albert Barnes em 1930 para decorar os portais da sala principal da sede de sua fundação. Sua realização representou um verdadeiro desafio para Matisse, na medida em que exigia um pensamento em torno de sua posição no espaço e o estabelecimento de um diálogo formal com a arquitetura. A escala e forma “sobre-humanas”, sobretudo para o sexagenário Matisse de então, fizeram-no desenvolver inúmeros esboços, abandonar a pintura mais de uma vez e realizar estudos compositivos com colagens. Projetar uma pintura arquitetural provocava Matisse a ir além da bidimensionalidade do plano pictórico. O pintor, de desenho ágil e decidido, da espontaneidade e intuição, deparou-se com o desafio de prolongar sua pesquisa pictórica no espaço real, o que explica os erros de medição, interrupções, tentativas e recomeços que levaram o artista a finalizar outra versão do tríptico (La Danse de Merion) em 1933. Nesse mesmo ano, Matisse retomou La Danse de Paris e definiu sua composição através de estudos com colagem: seis elegantes figuras cinzas dançam sob um fundo de listras ortogonais rosas, azuis e negras. O desenho é soberbo, e a fragmentação e síntese das formas levam a figuração a seus limites. A iconografia, o formato das telas e o ritmo alcançado traduzem o movimento sensível da música percorrendo os corpos. A obra é exemplar para pensarmos uma pintura moderna – enfática na planaridade pictórica – que é chamada à superação de suas “especificidades”.

A seguir, localizada exatamente atrás da sala de Matisse, instala-se Mur de Peintures, de Daniel Buren: várias telas brancas de diferentes tamanhos e formatos, com listras verticais uniformes e coloridas, formando um grande

⁷ HUCHET, Stéphane. *Castaño: Situação da Pintura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006, pp. 25 e 26.

mosaico de formas elementares repetidas. Esta obra de 1995 foi remontada em 2006 buscando justamente um convívio com o tríptico matisseano. A curadoria foi muito feliz em aproximar os dois trabalhos, evidenciando as complexas relações que a pintura de Buren estabelece com a modernidade representada por Matisse: é o seu avesso e também, em certa medida, sua continuidade⁸. Assim, o Mur de Peintures de Buren opera uma ampliação do campo pictórico: é efetivamente sua negação e redução, mas igualmente, sua expansão para além dos limites convencionais e um direcionamento essencializante. Daniel Buren lida com a espacialização da linguagem pictórica: mais que uma pintura expandida, trabalha a pintura no campo expandido da arte.

É necessário lembrarmos que um segmento importante da pesquisa pictórica que sucedeu o expressionismo abstrato – trágico, teatral, fruto de um contexto no qual se requeria a expressão subjetiva do artista e do homem – investiu num reducionismo formal e semântico, reafirmando a autonomia do plano pictórico, mas nele investindo novas condições para o olhar, conduzindo a percepção para além dos limites físicos, visuais e representativos da pintura. Esta tendência reducionista encontrou nos monocromos sua mais radical manifestação. Podemos ler na história da arte uma verdadeira tradição de monocromos se iniciando com Malevich, passando por Yves Klein, Piero Manzoni, Robert Rauschenberg e alimentando as pesquisas de Mark Rothko, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Ellsworth Kelly, Robert Ryman. Contrapondo-se aos excessos da linguagem pictórica, nos monocromos a “sensação da cor” impregna e incorpora todo o plano, ‘manifestando-se’, revelando-se como fenômeno. Na economia monocromática, a autonomia absoluta da cor é instaurada no espaço pictórico que adquire uma condição expansiva, veicula e emana uma invasão perceptiva conduzida pela potência cromática. A imagem se identifica e se move com sua própria negação. Suplantados em sua visualidade pura, os monocromos apontam para uma percepção fenomenológica, fazendo perdurar os sentidos na experiência que oferecem. Paulo Herkenhoff analisa, seguindo Bruno Duborgel, a etimologia do termo ‘Suprematismo’. Forjado do latim e do polonês, designa uma função ontológica de “desvelar”, “manifestar”, “apresentar o Absoluto enquanto sem-objeto”, “o nada”, “o ser abissal”, “o zero de formas”⁹. Para Huchet, nas telas suprematistas,

a evicção dos objetos satura o olhar que se encontra, de repente, devolvido a seu próprio enigma, árduo, resistente: a abstração nascente insistiu no reenvio à nossa consciência “imageante”. Sabemos que Malevich sugeria que ‘não podemos não ver’, que o ver é constitutivo do homem, que ele representa um verdadeiro “existencial”. No caso do suprematismo, inaugural da vertente monocromática, ver o nada era uma forma de ver o ver – sem objeto.¹⁰

É densa e profunda, portanto, a visualidade que nos absorve no campo pictórico monocromático. Nada há de ingênuo, tautológico ou despropositado naquilo que se articula densamente nestas superfícies. Sentimos – mais que vemos – a capacidade imediata da cor em comunicar sentidos e sensações, e as potências discursiva e sensível que a cor é capaz de manifestar ao olhar.

Perseguindo esse potente grau zero da pintura, surgiram propostas que conduziram a pintura a seus rudimentos mínimos no que diz respeito a forma, conteúdo e expressão. Daniel Buren é um autor importante nesse sentido. Sua pesquisa pictórica funda-se numa operação de radical redução e espacialização do escrutínio da linguagem pictórica. Trabalha basicamente com suas “ferramentas visuais”: listras verticais coloridas em fundo branco. Estas superfícies listradas – módulos destinados à repetição e à montagem – conformam signos asemânticos. A neutralidade desejada é reforçada ainda por uma fatura absolutamente inexpressiva. Interessou ao artista marcar um

⁸ Vale a pena mencionar outro exemplo desta estratégia curatorial que presenciamos nesse mesmo museu. Em meio às joias deslumbrantes do fauvismo (Matisse, Derain, Vlaminck, Marquet) e do colorido luminoso de pinturas de Delaunay, Metzinger, Picasso e Léger, uma estreita porta nos convida a entrar e contemplar a obra *Cabinet de Peinture* de Niele Toroni. O artista aplicou gestos muito calculados e breves com um pincel nº 50 diretamente sobre a parede. As pinceladas repetem-se em intervalos regulares de trinta centímetros, nas três cores primárias, preto e cinza, separadamente. A curadoria construiu este dispositivo expositivo como um nicho paralelo que se abre na história consagrada da pintura. O trabalho e sua montagem constroem-se mesmo como um comentário conclusivo a respeito da tradição pictórica.

⁹ HERKENHOFF, Paulo. “Monocromos, a autonomia da cor e o mundo sem centro”, in: *XXIV Bienal de São Paulo*: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos. Curadores: Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 193.

¹⁰ HUCHET, Stéphane. “Densidades e visibilidades contemporâneas”, in: *O visível e o invisível na arte atual*. Organizadores: Marcos Hill e Marco Paulo Rolla. Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2002.

ponto de flexão dentro da tradição pictórica. Por isso integrava suas pinturas no espaço real, configurando uma ampliação do campo. Se o investimento na forma e na bidimensionalidade do plano foram motores das revoluções modernas operadas no campo da pintura (tantas vezes de forma prolixa), Buren desativa a comunicação formal em seus módulos de listras e contextualiza sua pintura nos desdobramentos de sua instalação no ambiente espacial.

A obra de Buren sempre foi fundamentalmente crítica, tanto no que se refere a seu procedimento formal quanto nas relações institucionais e mercadológicas. Em 1966 formou com Mosset, Parmentier e Toroni o grupo BMTP, que durou apenas um ano. Caracterizaram sua atitude, a crítica às instituições artísticas, a negação dos parâmetros estéticos vigentes (sobretudo os pictóricos) e a elaboração de ações e manifestos. No Salon de la Jeune Peinture do Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, por exemplo, os artistas do BMTP retiraram suas obras no dia seguinte à inauguração, deixando no lugar um manifesto onde se lia frases de ácida crítica à pintura: "Pintar é conferir um valor estético às flores, às mulheres, ao erotismo, ao entorno cotidiano, à arte, ao dadaísmo, à psicanálise e à Guerra do Vietnã. Nós não somos pintores (...) não vamos expor"¹¹.

A ferramenta ou utensílio visual de Buren (outil visuel) é, por excelência, um dispositivo crítico. Formalmente, sua economia visual conduz a pintura a um grau zero, assemântico, inexpressivo, autorreferente, quase incomunicável. Sua repetição e disposição no ambiente alcançam e manifestam uma verdadeira ativação do espaço real, configurando, a cada montagem, um acontecimento único. Instaladas e, portanto, requerendo modos de percepção para além da visualidade, estas pinturas contextualizam e revelam o espaço, mobilizam a arquitetura, enfim: qualificam a situação espacial e, igualmente, realizam uma leitura crítica sobre ela.

Investi(ga)r (n)o espaço é lidar com um amplo campo conceitual que abre múltiplas possibilidades estéticas. Prova dessa complexidade foi a censura à participação de Buren na VI Guggenheim International Exhibition em 1971. O projeto de Buren consistia em duas intervenções complementares: uma dentro do Guggenheim Museum e outra urbana. No amplo átrio central se estenderia uma tela de listras azuis e brancas (20 x 10 m), suspensa desde o teto até três metros do chão. Este enorme estandarte formaria um 'T' virtual invertido com outra tela menor (1,5 x 1 m), instalada perpendicularmente no outro lado da rua, na esquina da 89 com a Quinta Avenida. Esta seria a primeira vez em que o artista utilizaria sua ferramenta visual num espaço arquitetônico museológico. No entanto, quando outros artistas que participavam da referida exposição tomaram ciência do projeto de Buren e da inegável influência que exerceria em todos os outros trabalhos no espaço expositivo, insistiram junto à curadora Diane Waldman pela remoção do trabalho, sob a ameaça de cancelarem suas participações. Cedendo aos pedidos, Waldman eliminou a obra de Buren, que se negou a expor apenas a intervenção urbana no espaço exterior ao museu. Benjamin Buchloh aponta uma questão importante levantada a partir desse incidente:

O argumento desses artistas – Donald Judd, Dan Flavin, Joseph Kosuth e Richard Long – era de que o tamanho e a colocação do enorme estandarte obscureciam a visão de suas próprias instalações em todo o espaço do Guggenheim. (...) Como minimalistas, Judd e Flavin, os mais enfáticos na agressão a Buren, sentiam claramente que a obra deste artista revelava várias falácias quanto às posições deles. A primeira foi o pressuposto da neutralidade do espaço fenomenológico no qual o espectador interage com a obra. Tal pressuposto se contrapunha à formulação programática de Buren em relação à teoria do espaço institucional, na qual uma experiência puramente visual ou puramente fenomenológica não pode ser concebida.

¹¹ Apud GUASCH, Anna Maria. "La pintura reducida a sus componentes matéricos", in: *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Madri: Alianza Editorial, 2000, p. 223.

Isso ocorre devido a interesses institucionais, sempre mediados por interesses econômicos e ideológicos, e que inevitavelmente reenquadram e redefinem a produção, a leitura e a experiência visual do objeto artístico.¹²

Sem dúvida, estamos diante de uma concepção do campo da arte ampliado. O projeto de Buren ultrapassa o espaço físico do museu e torna evidente seus limites institucionais e implicações de ordem estética, ética e política. A intervenção no espaço expositivo desarmava sua pretensa transparência arquitetônica e institucional, questionando suas funções e reforçando seu caráter escultórico. Jean-Marc Poinot, em interessante análise sociológica do evento, reflete sobre o desejo do artista em voltar a expor a obra anos depois, em exposição individual no mesmo museu:

Prestarei atenção na insistência de Buren em voltar a expor aquela sua pintura e em seu novo nome: "Peinture/Sculpture", alguns anos após o incidente. Esse novo nome é um meio de enfatizar, em primeiro lugar, o fato de que o espaço do museu foi concebido unicamente para mostrar pintura, e mais precisamente, pintura de cavalete, o que era um ponto de vista conservador, mas ao mesmo tempo o prédio é uma escultura no interior e no exterior e, desse modo, voltado para a cidade.¹³

Isto justificou Buren considerar desnecessária a intervenção urbana e retirá-la deste segundo projeto. Sua decisão torna ainda mais claro o caráter contextual e circunstancial com o qual lida, trabalhando sua pintura, como dissemos, no amplo espectro conceitual que cobre a questão espacial. Esta tem sido uma tendência mais exigente na pintura contemporânea. É a estratégia utilizada por Franz Ackerman, por exemplo, cujos Mental Maps avançam da tela e abarcam todo o espaço expositivo.

MORTE DA PINTURA

Sobre este tema, permito-me assumir um tom pessoal, quase confessional. Minha geração, aquela dos nascidos na década de 1980, parece-me, pensa a pintura segundo uma perspectiva própria. Não estigmatiza a pintura como esgotada, tampouco a elege como meio privilegiado em relação aos outros. Não sente necessidade de reverenciá-la ou de negá-la. Falar da morte da pintura ou de sua vitalidade faz pouco sentido. Não vivemos os questionamentos e inovações dos anos 1960/70 ou a grande festa dos anos 1980. Herdamos todo esse legado histórico. Fascina-nos a pintura moderna, fascina-nos e influencia o pensamento artístico dos anos 1960/70. Falamos da pintura sem nostalgia e com um despojamento interessado em sua tradição.

¹² *Art since 1900 Modernism: Antimodernism postmodernism*. Nova York: Thames and Hudson, 2004, pp. 546 e 547.

¹³ POINOT, Jean-Marc. "Uma companhia para a reconstrução Pintura/Escultura, 1971, uma obra eliminada", in: *27ª Bienal de São Paulo*. Curadoria: Lisette Lagnado. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, p. 218.

Júlio Martins (Brasília, DF, Brasil, 1982)

Júlio Martins formou-se em artes plásticas pela Escola Guignard/UEMG e em história pela Fafich/UFMG. Atualmente é mestrando na Escola de Belas Artes/UFMG e estuda história da arte moderna brasileira e seus desdobramentos teóricos na contemporaneidade. Atua como artista, historiador da arte e curador. Realiza pesquisas, curadorias e publicações em arte contemporânea desde 2001. É colaborador do CEIA desde 2003, e curador geral do Museu Inimá de Paula. Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG, Brasil.

(Guaxupé, MG, Brasil, 1956)

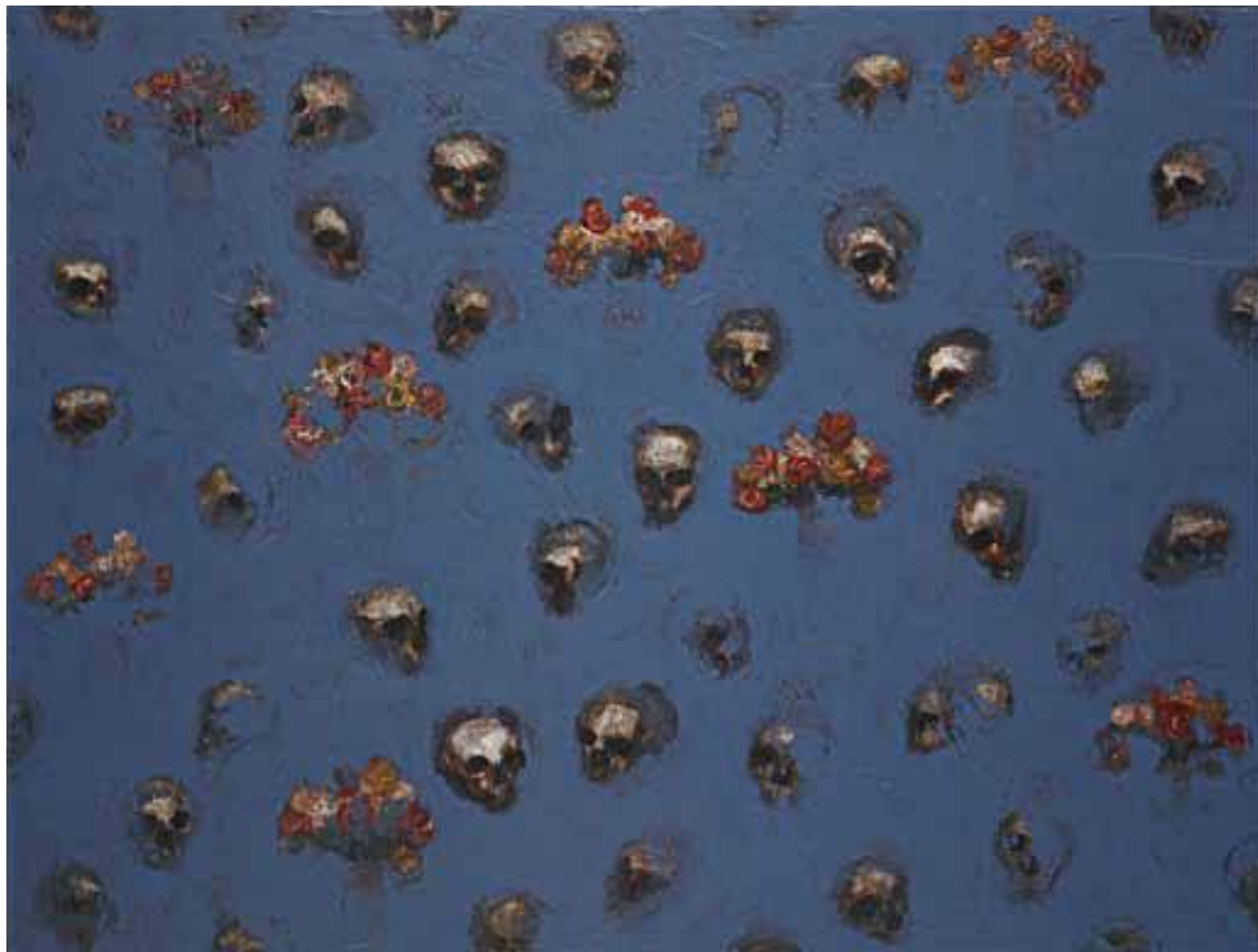
Pintor, desenhista e gravador, é professor adjunto de pintura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Coordenador de artes plásticas em várias edições do Festival de Inverno da UFMG em Ouro Preto, São João del Rey, Poços de Caldas e Diamantina, e membro titular do Conselho do Patrimônio Histórico da Prefeitura de Belo Horizonte. Tem ministrado cursos em diversas cidades brasileiras, e prestado consultoria e curadoria para entidades culturais como Instituto Moreira Salles, Museu de Arte da Pampulha, Museu Histórico Abílio Barreto, Fundação Clóvis Salgado e Instituto Cultural Usiminas. Recebeu quinze prêmios em salões de arte, com destaque para o prêmio do 1x Salão Nacional de Artes Plásticas da Funarte, tendo realizado trinta exposições individuais e participado de mais de duas centenas de mostras coletivas em Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Paraná, Santa Catarina, Espírito Santo, Goiás, Sergipe e Distrito Federal, no Brasil, e também na Alemanha, Argentina, Áustria, Bulgária, Espanha, França, Grécia e Portugal. Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG, Brasil.

Pintor, dibujante y grabador, es profesor adjunto de Pintura en la Escola de Belas Artes de la Universidade Federal de Minas Gerais. Coordinador de artes plásticas en varias ediciones del Festival de Invierno de la UFMG en Ouro Preto, São João del Rey, Poços de Caldas y Diamantina; es miembro titular del Consejo para el Patrimonio Histórico de la Municipalidad de Belo Horizonte. Ha tenido a su cargo cursos en diferentes ciudades brasileñas, y realizado consultorías y curadurías para instituciones culturales como el Instituto Moreira Salles, el Museu de Arte da Pampulha, el Museu Histórico Abílio Barreto, la Fundação Clóvis Salgado y el Instituto Cultural Usiminas. Recibió quince premios en salones de arte, en especial el premio del 1x Salón Nacional de Artes Plásticas de la Funarte, habiendo realizado treinta exposiciones individuales y participado en más de doscientas muestras colectivas en Minas Gerais, São Paulo, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Espírito Santo, Goiás, Sergipe y en el Distrito Federal, en el Brasil; y también en Alemania, Argentina, Austria, Bulgária, España, Francia, Grecia y Portugal. Vive y trabaja en Belo Horizonte, MG, Brasil.

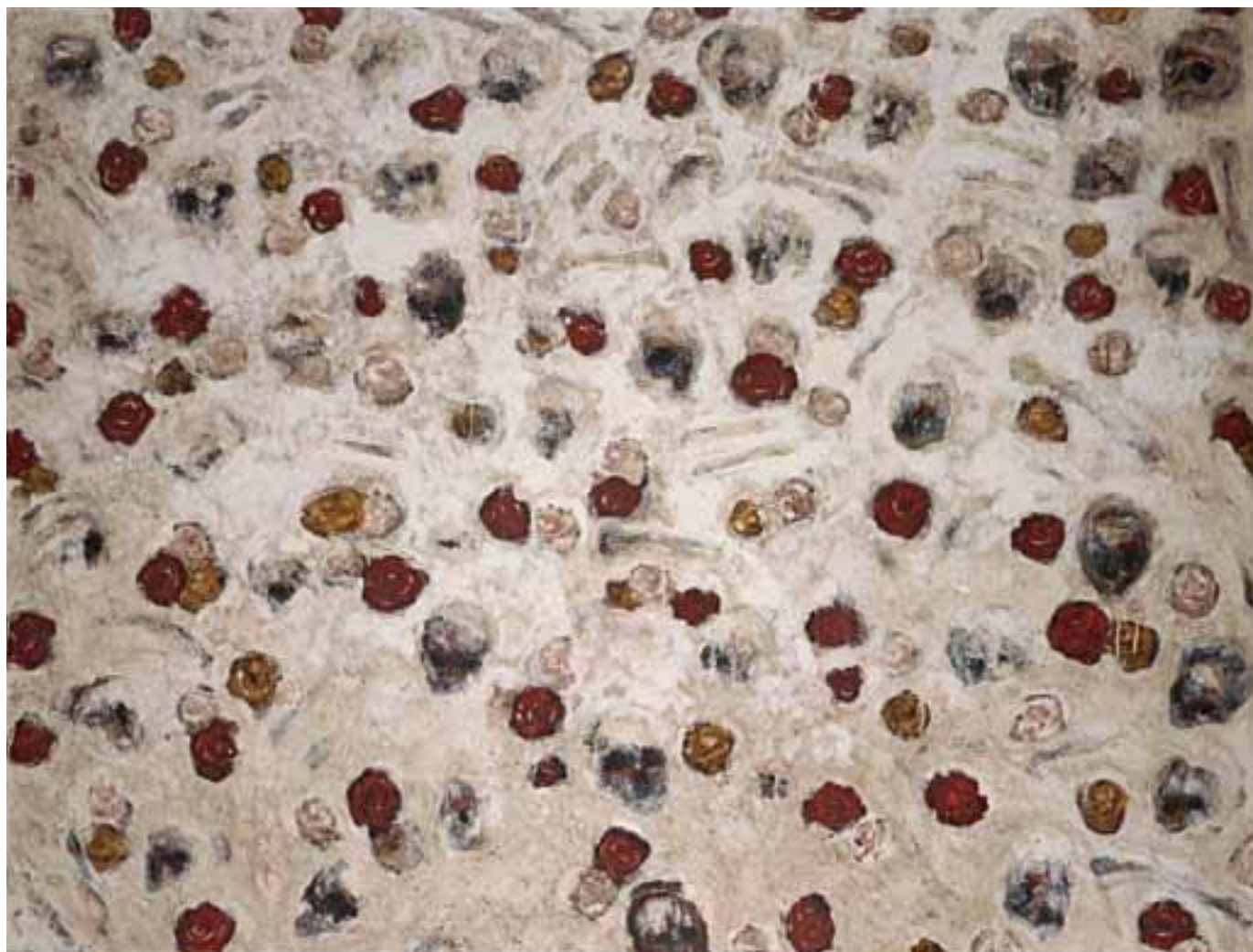
Painter, draughtsman, and engraver, he is an assistant lecturer in painting at the Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. He has been the visual arts coordinator on various editions of the Winter Festival at UFMG in Ouro Preto, São João del Rey, Poços de Caldas, and Diamantina, and sits on the Belo Horizonte City Hall Historical Heritage Council. He has administered courses throughout Brazil and rendered services in consultancy and curatorship to such cultural entities as the Instituto Moreira Salles, Museu de Arte da Pampulha, Museu Histórico Abílio Barreto, Fundação Clóvis Salgado, and Instituto Cultural Usiminas. He has been granted fifteen awards at art salons, with special mention of the 9th Salão Nacional de Artes Plásticas da Funarte. In addition to his thirty solo exhibitions, he has featured in over two hundred group shows in Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Paraná, Santa Catarina, Espírito Santo, Goiás, Sergipe, and Distrito Federal, in Brazil, as well as exhibitions in Germany, Argentina, Austria, Bulgaria, France, Greece, Portugal, and Spain. Lives and works in Belo Horizonte, MG, Brazil.



2006
Pintura /
da série de la serie from the series
Pinturas de teto
210 x 160 cm
têmpera sobre painel de madeira
tempera on wood panel
[foto acervo do artista]
[foto archivo del artista][photo artist's collection]



2006
 Pintura III
 Pintura V
 da série de la serie from the series
 Pinturas de teto
 210 x 160 cm
 têmpera sobre painel de madeira
 têmpera sobre panel de madera
 tempera on wood panel
 [fotos acervo do artista]
 [fotos archivo del artista] [photos artist's collection]



2006
 Pintura //
 Pintura //
 da série de la serie from the series
 Pinturas de teto
 210 x 160 cm
 têmpera sobre painel de madeira
 têmpera sobre panel de madera
 tempera on wood panel
 [fotos acervo do artista]
 [fotos archivo del artista] [photos artist's collection]



EVIDÊNCIAS DA IMAGEM: PINTURA E FOTOGRAFIA

PATRICIA FRANCA

- 1 A pintura é uma superfície. É uma superfície diferenciada – de percepção. É a intelecção: percebemos individualmente, muito pessoalmente. Ela nos remete ao nosso conhecimento, nossa inteligibilidade, nossa memória, nossas sensações, quem somos. Nossa relação com as imagens é pessoal, mas com partes em comum. Elas induzem reminiscências e nos colocam entre o individual e o universal.
- 2 Nós todos temos muitas partes em comum com a maneira de perceber as imagens. As imagens – pinturas e fotografias – são objetos específicos que têm incidências antropológicas, elas se aclimataram e os homens entretêm com elas relações muito pessoais. Elas induzem reflexões, possibilidades, relações para todos os seres humanos.
- 3 Nós somos seres de percepção e, por grande parte, de percepção visual. A força dessa percepção é a luz, a luz do sol. É tão banal, mas é bom lembrar de vez em quando. A luz ilumina as coisas e as imagens. Perceber é detectar essa irradiação eletromagnética com seus diferentes raios. Existem muitas teorias sobre a imagem, mas: o que podemos dizer da recepção das imagens? Associamos naturalmente a imagem à visão, mas se trata

[fotos fotos photos Patricia Franca]





apenas de um começo para pensá-la. Em outras épocas, a história nos mostrou que debates teológicos e filosóficos viveram intensamente essa questão, reconhecendo um importante ponto de convergência – mental como espiritual – da questão da visibilidade e da invisibilidade.

- 4 As imagens são artefatos, pois são fabricadas em suas mais diversas técnicas pelos homens e destinadas à percepção dos mesmos. Elas são bidimensionais, todos dizem, mas inseridas no universo espacial da terceira dimensão. Aí incluídas, são superfícies de transação. A pintura e a fotografia nasceram nos meios onde se pensava muito, pensava-se sobre a técnica, a cor, a visão, a representação, o homem. Elas remetem a um importante período de nossa história e, mesmo que nossa história seja escrita pelos vencedores, muitos excluídos estão no fundo das imagens. Como trazer esses excluídos para a frente da imagem?
- 5 Percepção e intelecção. Estamos diante da imagem que nos incita a imaginar, estamos diante da superfície, nós sabemos que ela é plana, mas buscamos a profundidade. Algo se estabelece entre olhar e saber (consciência). Mas entre o olhar [a percepção] e o saber [a consciência], acontece um conflito. Nossa consciência parece, quase sempre, se impor sobre a percepção.
- 6 Quando olhamos a pintura como matéria e penetramos perceptivamente nessa superfície-imagem, podemos às vezes esquecer quem somos, onde estamos e fazer a experiência fenomenológica da epokhé. Residimos no acontecimento da imagem, diante do que vemos. Georges Didi-Huberman chama de visual essa modalidade de experiência do olhar, que balança nossa percepção do tempo, sobretudo com as imagens enunciadas da arte, nas quais condensam, longe de todo discurso, tempos variados e heterogêneos. As imagens da arte vêm desempoeirar o nosso olho e seus hábitos banais de como olhar, elas simbolizam nossa maneira de tocar o mundo pela visão.
- 7 Algumas pinturas e imagens desejam representar emoções. A mise-en-emotion da natureza, os extremos, o grotesco, o feio, o belo, o romântico, as catástrofes, a economia. A ideia, sobretudo, de que as imagens são reservatórios de sensações novas. Algumas fotografias mostram o insustentável, o horror, o trauma, a exterminação. E voltamos ao conflito da imagem. Jacques Rancière, atento às práticas da imagem, lembra-nos: “É bom saber que espécie de humanos a imagem nos mostra e para qual espécie de humanos ela é destinada, qual tipo de olhar e de consideração é criado por essa ficção”¹.
- 8 Um ponto de partida: o olho. Uma ideia: temos um olho orgânico e um olho interior. O olho orgânico vê, ele responde ao corpo. É um olho cultural. Somos habituados a olhar de uma certa maneira. A esse olho orgânico se opõe o olho psíquico. Fechar os olhos para ver? Buscar o olhar inocente? Em busca do olhar perdido? Enxergar antes da linguagem? Às vezes penso que a imagem nada fala, pois é muda, é autista, fechada em si mesma; todavia, ela nos dá a palavra por um núcleo de silêncio. Objetos que não falam, mas que fazem falar.
- 9 A noção de inconsciente ótico: a ideia de que possamos acessar uma consciência visual estrangeira à linguagem. Ter um olho selvagem. Crescemos aprendendo a não olhar para a luz, mas é preciso olhar a luz de frente e incendiar a retina. Expor ou superexpor a luz. Paradoxalmente, a luz faz aparecer, mas também desaparecer, ela é a condição do desaparecimento das imagens.

¹ RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008, p. 112.

- 10 O mundo e sua atualidade aberta, esse grande espaço de imagens, é como uma história exposta. Questão feita por Georges Didi-Huberman em seu curso *Peuple exposé*²: “E nós, nós que nos interessamos pelas imagens, artistas, historiadores, etc., como fazer com que o povo seja figura? Como fazer o povo aparecer como paradigma político e estético? O povo no singular, a unidade de uma essência, uma forma simples da multiplicidade. Como tornar visível e legível o povo?”
- 11 Uma questão: o trabalho do ‘artista’ – já que ele ainda se chama assim – não faria sentido precisamente como lugar crítico suscetível de pensar as condições de possibilidade para criar imagens? Que tenham uma densidade e uma significância além do mero ato de produzir por produzir, expor por expor? Seguindo a ideia do historiador e crítico Jean-Marc Poinot de que no contexto contemporâneo – onde uma liberdade imensa é dada ao artista de fazer o que ele quiser, como quiser, com os recursos que quiser, escolhendo, usando e manipulando vários veículos –, o artista a cada obra coloca e recoloca em jogo sua responsabilidade de produtor de obras e de imagens.
- 12 As imagens estavam por lá, espalhadas em todos os lugares. Dispersas em muitos atos ou apenas como mais um objeto no meio de multiplicidades. Essas pinturas estavam na Brocante de Chatou (setembro 2008), importante feira de antiguidades da região de Yvelines (Île de France), lugar que me pareceu, paradoxalmente, muito semelhante à FIAC, Feira Internacional de Arte Contemporânea de Paris (novembro 2008). Os objetivos eram os mesmos, e os objetos, bem, muitas vezes também pareciam os mesmos.

² Curso de Georges Didi-Huberman: *Peuple exposé*, EHESS, Paris, 2008-2009.

Patricia Franca (Belo Horizonte, MG, 1958)

Artista plástica, professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Expõe regularmente desde 1984. É doutora e mestre pela Université de Paris I – Sorbonne. Foi artista residente na Fondation Danée – França (1994) e trabalhou junto à Kunstverein Hürth, Alemanha (1993) – em ambas desenvolveu trabalho sobre a pintura e sua inserção no espaço. Coordena um grupo de pesquisa onde são investigadas as práticas contemporâneas da exposição como suporte para pensar o documento, a instalação e a museografia como pontos importantes para o pensamento contemporâneo da arte. Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG, Brasil.

www.eba.ufmg.br/patriciafranca

QUESTÕES SOBRE A PINTURA

RONAN COUTO

As discussões inauguradas na pintura a partir da ampliação do campo das artes plásticas no final dos anos 1940 e durante as décadas seguintes, e, mais recentemente, pontuadas em algumas ações de parte da pintura contemporânea, servem de base para reflexões que apontam para o desejo de certos artistas de romperem com a pintura modernista.

Nosso principal objetivo é contribuir para uma melhor compreensão sobre o modo como alguns artistas redefiniram elementos até então pertinentes ao discurso da pintura modernista e, nessa redefinição, inauguraram novas possibilidades de pensar, fazer, perceber e interagir com o campo pictórico. Penso que eles reinventaram a pintura e alargaram os conceitos e os meios de produção pictórica.

O século xx assistiu à crise das técnicas artísticas tradicionais¹ e a pintura foi a que mais sofreu com o golpe da expansão da arte para novos territórios. A pintura deixou de ser uma prática atrativa e os novos artistas preferiram buscar outras estratégias de produção da arte. A partir de meados do mesmo século, uma transformação na arte foi crucial para remodelar o campo; trata-se de uma mudança que colocou os gêneros das artes plásticas – pintura, escultura, gravura e desenho – submetidos ao gênero maior que chamamos de Arte. Isto é, a qualidade estético-formal e a qualidade técnica não são mais suficientes para garantir a artisticidade de um objeto artístico. O sistema de arte é, a partir de então, o eixo fundamental para a validação da obra e sua inserção no meio de arte.

Então, se o gênero arte sobrepõe-se aos demais, por que pensar sobre pintura na atualidade? Elegi a pintura como campo de interesse por vários motivos e posso enumerar alguns deles:

1. porque se configura como imagem fixa, guardando uma longa tradição da visualidade;
2. porque é o substrato de toda visualidade que conhecemos e com a qual convivemos;
3. pelo poder do sistema-pintura: mercado, tradição europeia, personificação das belas-artes;
4. porque acho muito difícil fazer arte utilizando a pintura como meio, em função do fato de o campo já ter sido bastante explorado;

¹ ARGAN, Giulio C. *Arte moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

5. num momento em que os interesses das discussões se voltam para a valorização dos novos meios de produção da arte e para a dissolução das técnicas tradicionais das artes plásticas, refletir sobre a pintura contemporânea, este fazer que ainda persiste na atualidade, torna-se instigante e, entendemos, justifica nosso atual interesse por esse assunto.

De modo geral, interessa-nos perceber como alguns artistas conseguiram expandir o campo da pintura e, ainda, com essa atitude, fizeram surgir obras que se caracterizaram por mudanças no modo de realização da pintura e, também, na maneira de percebê-la e de confrontar conceitos estabelecidos sobre pintura. Tais artistas, de modo geral, desdobraram os elementos formais que serviram anteriormente ao processo de implantação e desenvolvimento da pintura modernista.

HISTÓRICO

Ao longo de séculos, a pintura foi a principal tecnologia de produção de imagens e do imaginário das sociedades. Como importante instrumento utilizado pelo poder, estando a serviço das classes sociais dominantes, a pintura foi também, principalmente na cultura ocidental, e a partir do Renascimento, a modalidade dominante no território das Belas-Artes. Contudo, com o advento da sociedade industrial e o aparecimento de novos meios de produção e reprodução da imagem visual no século XIX, a predominância da pintura como produtora de imagens/imaginário começou a declinar. Afastada da produção imagética da cultura de massa, a pintura voltou-se para seus próprios meios, tornando-se abstrata.

Parte do pensamento pictórico construído a partir de meados do século XIX e na primeira metade do século XX levou em consideração a ideia de que a pintura deveria se especializar e, assim, encontrar a sua verdadeira natureza. Em 1890, escreveu o pintor Maurice Denis: "... é preciso lembrar que um quadro – antes de ser um cavalo de guerra, uma mulher nua ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores combinadas numa dada ordem"². O ponto de vista formalista de Maurice Denis já existia no influente manual de teoria da arte, *Grammaire des Arts du Dessin*, de 1867, onde Charles Blanc, professor da Escola de Belas-Artes de Paris, escreveu: "A pintura é a arte de expressar todas as concepções da alma por meio de todas as realidades da natureza, representadas numa mesma superfície, em suas formas e cores"³. Encontramos esse pensamento se desdobrando na teoria e na prática de artistas, e em diversos programas de movimentos vanguardistas da arte moderna.

Quem melhor sintetizou esse novo programa da pintura foi Clement Greenberg em seu conhecido texto *A pintura modernista*, publicado em 1965, em que o autor demonstrou como uma crescente ênfase sobre a superfície plana e bidimensional representou parte essencial no desenvolvimento da autoidentificação da pintura modernista. Segundo ele, foi a ênfase de que a base da pintura era plana que permaneceu como fator importante dos processos pelos quais a arte pictórica criticou-se e definiu-se no modernismo. Esse processo de identificação, de autodefinição, que orientou a pintura a encontrar sua pureza na planaridade para garantir seus padrões de qualidade, bem como sua independência dos elementos esculturais, narrativos e figurativos, culminou na pintura abstrata e foi muito importante na integração e valorização dos meios artísticos empregados pelo artista (tinta, cor, suporte

² CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 90.

³ CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, pp. 90 e 91.

bidimensional, gesto etc.). O modernismo, segundo Greenberg, tornou a pintura mais consciente de si.

Ao se tornar abstrata e voltada para suas próprias especificidades, a pintura modernista conseguiu uma espécie de "autonomia", e os meios próprios da pintura puderam ser explorados com sucesso. Contudo, a "autonomia" se mostrou limitada. Anunciada no final do século XIX e implantada na primeira metade do século XX, esgotou-se por volta dos anos 1950 e 1960. É preciso lembrar que o desejo purista evocado por Greenberg nunca existiu de fato, a não ser em teoria; basta lembrarmos do aparecimento da colagem (1912) e da fotomontagem (1919), desvirtuando o essencialismo proposto pelo teórico.

Marcel Duchamp rompeu com o modernismo de diferentes modos e com a planaridade através de uma pintura que, em vez de se isolar em seu campo físico, incorpora, através da planaridade transparente do vidro, o espaço circundante, inaugurando, com essa atitude, a ideia de instalação. O grande vidro ou *A noiva despida pelos seus celibatários*, mesmo (1915-1923) já se encontra além da pintura, é claro, visto que é composto por um conjunto de elementos estranhos à tradição do campo, mas faz referências a ele, ainda que em sua destruição.

El Lissitzky construiu uma espacialização da pintura suprematista na sua Sala Proun, em 1923. Foi uma tentativa de levar à frente o seu projeto de "estação de serviço entre a pintura e a arquitetura". Em 1919, Malevich colocou para Lissitzky o seguinte problema: o que aconteceria se as suas geometrias puramente planas fossem transpostas para o espaço tridimensional? Nesse mesmo ano, Lissitzky começou a trabalhar nas suas pinturas Proun (projeto para a confirmação do novo = formas suprematistas tornando-se tridimensionais). A Sala Proun é uma sala de demonstrações onde os Prouns invadiram o espaço envolvente na forma de esferas, cubos, barras e planos policromados.

A proposta de Theo van Doesburg em pensar a pintura no espaço arquitetônico não era com o desejo de fazer uma pintura decorativa, mas de reestruturar visualmente o ambiente, sobrepondo à arquitetura real uma arquitetura de formas geométricas coloridas. Em seus projetos elaborados na década de 1920, Doesburg procurou anular e subverter a estática dos planos ortogonais (paredes, pavimento e teto) com um ritmo de formas oblíquas, decompondo as superfícies em diversos planos de profundidade. O artista viu a possibilidade de uma arquitetura cujas formas não estavam submetidas às leis da gravidade e, portanto, ao tema obrigatório das verticais e horizontais.

Esses poucos exemplos configuraram-se como exceções no conjunto da prática pictórica modernista. Após a Segunda Guerra Mundial, instaurou-se uma profunda crise na pintura modernista. O embate com novos modos de pensar e fazer arte obrigou a pintura a encontrar novos caminhos, e a ampliação do campo pictórico foi uma saída que vários artistas, mais ou menos ao mesmo tempo, empenharam-se em realizar.

Na contramão da pintura modernista, encontramos alguns artistas comprometidos em realizar a expansão e a dispersão da categoria pintura, contagiando-a com outras referências e rompendo definitivamente com a ideia de pureza, seja dos meios de produção, seja das ideias específicas da área.

Desse modo, a pintura contemporânea passou a viver o seguinte paradoxo: de um lado, tornou-se mais consciente de si, de seus elementos formais, de

seus materiais e de seus objetivos; porém, de outro, se viu alargada em novos meios visuais ou expandida no espaço real, na concretude do mundo, com o desejo de fornecer ao espaço físico e ao espectador uma presença ativa e significativa. Diante dessa nova situação, ampliada, tendo seu campo alargado, foi preciso que a pintura se afastasse da narrativa anterior para introduzir-se numa nova narrativa.

EXPANSÃO DO PLANO PICTÓRICO

A partir da segunda metade do século xx, vários pintores, preocupados em alargar os limites convencionais do plano pictórico e em negar a ideologia modernista da planaridade, incorporaram à pintura novas tecnologias; ou dedicaram-se à ocupação de ambientes a partir de processos pictóricos; ou projetaram a pintura para o espaço público; ou exigiram a participação do espectador no manuseio de elementos picturais; ou, ainda, retomaram a figuração através da associação da pintura com as artes gráficas e a publicidade. Em todos os casos, percebemos o desejo de expandir o campo de ação para relacionar a pintura com outras situações além das questões específicas de sua área.

Tal procedimento se deu pela necessidade que a pintura teve de acompanhar algumas questões relativas à arte contemporânea e de refletir sobre a sua situação na contemporaneidade. Ao reagir à ideologia da planaridade, alguns artistas perceberam que, se a pintura estava mais consciente de si, ela poderia se reinventar e se projetar para o espaço real, para o mundo das coisas.

Um conjunto desses artistas partiu de questões inauguradas pela arte concreta e cinética como Abraham Palatnik, Juan Bay, Carlos Cruz-Diez, Yaacov Agam, Hélio Oiticica e Raymundo Colares.

Abraham Palatnik partiu da ideia de que as técnicas tradicionais da pintura eram limitadas, e que o mundo, após a Segunda Guerra, estava inaugurando inúmeras possibilidades tecnológicas. O interesse simultâneo pela física e pela mecânica, de um lado, e pelas artes plásticas, de outro, levou Palatnik, a partir de fins da década de 1940, a explorar novos recursos tecnológicos no campo da cor-luz e a dedicar-se à construção de objetos aos quais denominou aparelhos cinecromáticos.

O grupo concreto-cinético argentino denominado Madí (Movimento de Arte de Invenção) tinha, entre suas intenções, o desejo pela destruição da ideologia da planaridade. Juan Bay, um de seus integrantes, realizou pinturas articuladas, provocando movimento e novas configurações do espaço pictórico. Bay, por volta de 1947, começou a valorizar as construções articuladas para explorar várias maneiras de demolir ou subverter a superfície plana em suas formas convencionais e estáticas. As variações irregulares das telas e a forma articulada, e, ainda, a moldura incorporada como parte da estrutura da obra, levaram a realizações formais não-fixas que buscavam destruir o plano do quadro como um espaço ainda potencialmente ilusionista.

Ao evidenciar que a cor é uma situação efêmera e autônoma, Carlos Cruz-Diez desenvolveu uma pesquisa sistemática sobre ela, e os trabalhos concebidos a partir de 1965, denominados cromo-saturações, tornaram-se obras sensoriais que envolviam fisicamente o espectador. Cruz-Diez partiu da ideia de que, durante séculos, os artistas não modificaram as convenções culturais

cromáticas e, então, ele mudou o suporte tradicional da pintura, e passou a inserir cor-luz no espaço, e não no suporte plano. Desse modo, ele acreditou que seria possível detectar que a cor é uma situação evolutiva no tempo e no espaço, e não necessariamente uma forma colorida fixada num suporte plano.

Vinculado ao movimento da arte cinética, Yaacov Agam produziu relevos policromados nas décadas de 1960 e 1970 que recusaram a ideia de uma visualidade única e plana. São obras que provocam visualidades diferenciadas quando nos movimentamos diante delas. As pinturas de Yaacov são divididas por ripas angulares com formas coloridas que mudam de aparência quando o observador se afasta ou se aproxima da obra, ou quando se movimenta para a direita ou para a esquerda. Segmentos de diversos desenhos aparecem e desaparecem à medida que o observador se desloca, percebendo que uma configuração é substituída por outra. O interesse se volta para as inúmeras possibilidades que a obra oferece, e não para as suas especificidades.

Uma trajetória bastante singular no processo de destruição da planaridade durante os anos 1960, foi a de Hélio Oiticica. Afastando-se das determinações “formalistas” do concretismo, ele propôs a renovação do espaço plástico através da expansão do plano pictórico. A passagem pelas formulações e experiências neoconcretas lhe permitiu produzir reflexões e pesquisa que o levaram à desintegração da pintura plana, seu lançamento no espaço real e a ativação cromática do participante e do espaço pela sua temporalização. Apesar da invenção de novos meios, da ativação do comportamento do espectador, transformado em participante da obra, e ainda que seus novos objetos descaracterizaram o que chamamos, por convenção, de pintura, eles guardam consigo uma característica fortemente pictórica.

Quem estava certo de que o tempo, e não a planaridade, seria a grande questão da pintura foi Raymundo Colares. Para ele, essa nova situação iria comprometer o destino de todo o campo pictórico⁴. A partir de 1968, ele produziu sua obra Gibis, livros de visualidade pictórica, compostos a partir de cortes e dobras em papel, que possibilitam diversas articulações e disposições, e estruturam sequências de figuras geométricas e cores chapadas, que se alternam ao serem manuseadas pelo espectador. Cada livro é uma obra em processo, pois quando as folhas são movimentadas, a visualidade se faz e se desfaz ao longo do tempo em que é manuseado.

Paralela à produção dos artistas de origem concreto-cinética, desenvolveu-se a produção de artistas vinculados à arte pop, que também desdobraram suas pesquisas de expansão do campo pictórico por um outro caminho: o caminho da pintura combinada com objetos usuais, ícones da cultura de massa ou ambientes da vida cotidiana. São eles Jasper Johns, Robert Rauschenberg e Tom Wesselmann.

A partir dos anos 1950, Jasper Johns trabalhou no sentido de introduzir, no campo pictórico, objetos da vida cotidiana. A inclusão desses objetos desempenhou um papel-chave na obra do artista, pois a realidade exterior intrometeu-se de modo perturbador na realidade da superfície pintada, e a linha de fronteira entre a realidade da coisa pintada e a realidade da pintura ficou atenuada. A pintura de Johns pode ser vista como um objeto em expansão do plano para o mundo. Para ele, a pintura-objeto tornou-se uma importante estratégia que possibilitou a percepção de diversos níveis de imagens.

⁴ CANONGIA, Lígia. “Sobre o artista e a exposição”. In: COLARES, Raymundo. *Trajelórias*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1997. 79p. (Catálogo de exposição, 09 julho - 24 agosto 1997, Centro Cultural Light).

As Pinturas combinadas que Robert Rauschenberg produziu a partir dos anos 1950 associaram à pintura colagem de imagens já existentes e variados objetos usuais, permitindo uma profusão complexa de associações. A combinação dos meios pictóricos com objetos da vida tornou-se um dos objetivos principais de Rauschenberg, pois a combinação aproximou a pintura do mundo real, porque era feita com fragmentos da realidade. As Pinturas combinadas não são acumulações arbitrarias de coisas, mas um tecido plural que tem referências formais, iconográficas e políticas cruzadas num mesmo suporte.

Contra a ideia de pureza da planaridade, Tom Wesselmann desenvolveu pinturas-instalações nos anos 1960, em que o ponto de partida de suas obras consistiu, essencialmente, na associação da pintura com diversos elementos, entre eles, a colagem, a instalação de objetos de utilização corrente, prospectos publicitários, em geral relacionados com poses exibicionistas do corpo feminino. Partes pintadas, relevos e objetos reais simulam um espaço pictórico que sugere um espaço cenográfico do tipo utilizado pelo cinema, que representa uma imagem fragmentada da realidade.

Além dos artistas de origem geométrica e dos artistas pop, podemos mapear outros artistas que também romperam com a ideologia da planaridade e realizaram suas pesquisas em torno de questões que problematizaram o campo pictórico. Em comum, o fato de suas obras estarem relacionadas à arte conceitual, no caso de Lucio Fontana, Yves Klein, Daniel Buren, Mel Ramsden, John Baldessari, e ao minimalismo, no caso de Dan Flavin, dos anos 1960 e 1970.

Nos trabalhos denominados Conceitos espaciais, Lucio Fontana realizou um gesto que rompeu com o espaço bidimensional para investigar um espaço-além, destruindo, assim, implicações tradicionais da representação do espaço na pintura. Foi com o seu gesto-corte, de 1949, que Fontana estabeleceu uma continuidade entre o espaço anterior e o espaço posterior ao plano. A esta nova concepção de espaço, ele carregou a obra, que é entidade material e física, de alusões simbólicas, de apelos à sensibilidade, à emotividade e ao erotismo.

Quando Yves Klein preencheu a superfície da tela com uma única cor (Monocromos), ele propôs modificar a relação entre o espectador e o ambiente. Klein procurou agir sobre o espectador, levando-o a sentir o ambiente segundo uma determinada cor, ou seja, ele procurou fixar um espaço por meio da cor, porque, para Klein, a cor tem uma “energia cósmica” que age sobre os sentidos. A partir daí, ele acentuaria o aspecto espetacular e ritual de seu gesto ao recorrer à expansão do suporte-plano associado ao volume (Esponjas, de 1956) ou a modelos nus e molhados em tinta (Antropometrias, de 1958), que estamparam seus corpos numa superfície ao serem nela arrastados. É evidente que já não estavam em jogo as questões tradicionais e modernistas da pintura, pois a operação consistiu em atos de escolha de uma pintura performance.

Desde 1962, Dan Flavin voltou-se para o tema que iria explorar ao longo de sua carreira – a luz da lâmpada fluorescente. A luz utilizada por ele modela o espaço que a cerca e não se contenta com o lugar na parede, pois ela invade o espaço e o transforma, o desintegra e o reconstrói. A cor(-luz) é o elemento que Flavin compartilha com a pintura. Nas obras do artista, as cores ocupam ou cortam o espaço, e este se converte, com frequência, em campo pictórico, e as luzes difundem uma iridescência impalpável no ambiente.

Em 1967, Daniel Buren e seus amigos publicaram um panfleto que listava todas as características da pintura como é tradicionalmente definida.

Depois, em conclusão, afirmaram: “... já que a pintura significa referências ao esteticismo, a flores, a mulheres, ao erotismo, ao ambiente cotidiano, ao dadá, à psicanálise, à guerra do Vietnã, não somos pintores”. Essa rejeição correspondia, em termos positivos, a uma redução da pintura às estruturas básicas. Buren alternou listras coloridas e brancas, dispostas em sequências regulares. O padrão impessoal se reproduziu sobre diferentes superfícies (tecido, papel, parede etc.) e em diversos espaços, como as galerias, as fachadas de edifícios, cartazes de rua e páginas de uma revista. A obra procurou funcionar como um conjunto de negações: negação de interesse formal, de apelo estético, de conteúdo emocional. Buren, assim, transferiu a atenção comumente voltada para o objeto, para o espaço circundante à obra, para a situação em que a obra se encontrava.

Na arte conceitual podemos perceber uma reação ao pensamento modernista e, em especial, uma reflexão, por vezes irônica, sobre a pintura. Alguns artistas problematizaram uma reflexão sobre a relação entre a pintura e a linguagem verbal. Mel Ramsden produziu, em 1967/68, uma obra que parodiou a abstração, denominada Pintura secreta. O trabalho consistiu em duas partes – um quadrado negro e um texto anexo no qual se lia: “O conteúdo desta pintura é invisível; a natureza e as dimensões do conteúdo devem ser mantidas permanentemente em segredo, conhecidas apenas pelo artista”.

Nesse mesmo período, John Baldessari produziu uma série de pinturas a partir de citações de textos da crítica de arte ou retirados de livros dedicados à pintura. Os textos foram reproduzidos na escala da abstração modernista (o mesmo fez Sigmar Polke, em 1969). Na obra de Baldessari, a pintura se deslocou da pictorialidade para uma teoria da pintura. Por exemplo, a obra Compondo sobre tela (1966-68) apresenta o seguinte texto:

Estude a composição de pinturas. Faça perguntas ao estar diante de um quadro bem composto. Qual o formato utilizado? Qual a proporção entre a altura e a largura? Qual é o objeto central? Onde está situado? Como está relacionado ao formato? Quais são as principais forças direcionais? Quais as secundárias? Como estão as áreas de escuridão e a distribuição das luzes? Onde estão concentradas as áreas escuras? E as áreas de luz? Como são as extremidades do quadro puxadas no próprio quadro? Responda estas perguntas quando você estiver olhando um quadro bastante descomplicado.

Outra pintura dessa série revela o seguinte texto: “Tudo foi eliminado (purificado) desta pintura, menos a arte. Nenhuma ideia entrou nesta obra”. A pintura se dissolveu em arte, a obra se esvaziou para alcançar a sua condição de pura arte. A pintura de Baldessari, segundo Hans Belting, levou a um ponto extremo a situação de transformar comentários sobre arte em obra de arte⁵.

Acredito que a fase final das práticas históricas da pintura que podemos chamar de pós-modernistas, assim denominadas porque romperam com a ideologia da planaridade, elemento fundamental nas práticas da pintura modernista, ocorreu na década de 1970, com Blinky Palermo, Mel Bochner e Frank Stella.

Em 1972, Blinky Palermo se preocupou em combinar a pintura como objeto autônomo, constituída por campos cromáticos claramente definidos e alternados, que formavam unidades com o espaço da arquitetura onde eram instalados, e com os quais a obra procurou se relacionar. O estabelecimento dessa relação entre a pintura e o espaço circundante tornou-se elemento constitutivo da sua obra pictórica.

⁵ BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 39.

Mel Bochner realizou em 1973, após passar dez anos sem trabalhar com cores, a obra Estruturas não verbais. Tratava-se de seis quadrados, sendo dois vermelhos, dois amarelos e dois azuis, todos pintados diretamente numa parede de 13,7 metros de comprimento, com um espaço central considerável que separava as áreas coloridas. O fato de os quadrados se posicionarem nos cantos das paredes (três de cada lado) colocava uma questão sobre a visão binocular, pois em vez de a obra estar focalizada em frente ao espectador, ela provocava uma dissociação da visão, pois, de um lado para o outro, os olhos do espectador são puxados para a esquerda e depois para a direita e novamente para a esquerda. Se um dos lados entrava em foco, o outro desaparecia, e não havia como fruir a obra como um todo desse modo. Para que isso acontecesse, ou seja, para que se conseguisse ver a obra inteira de uma só vez, era preciso que o espectador, tomando a distância necessária, olhasse diretamente para o centro da parede comprida, branca e, assim fazendo, ele poderia perceber a obra apenas nos limites do campo de visão, sempre fora do foco principal. A visão periférica, desse modo, tornou-se uma parte integrante da obra.

No início da carreira de Frank Stella, na década de 1950, o artista buscou enfatizar a literalidade do plano do quadro, de modo a valorizar a superfície da pintura. Na década seguinte, ele começou a dar forma às telas de modo que a imagem total do trabalho correspondesse ao desenho interno. A partir dos anos 1970, surgiram pinturas realizadas em relevos pintados que desafiavam os limites tradicionais do plano do quadro. São pinturas-montagens ou pinturas tridimensionais que possuem uma vitalidade e abundância de formas e cores. As pinturas de Stella apontam para um estranho objeto híbrido entre pintura e escultura.

Esses poucos exemplos talvez sejam suficientes para demonstrar alguns dos caminhos tomados pela pintura em seu processo de rompimento com o pensamento predominante da pintura modernista.

Entendemos que a pintura ainda permanece no cenário artístico porque, por um lado, está autoconsciente, informada das conquistas da área, e isto lhe permite compreender as inúmeras questões culturais que a envolvem e se relacionar com outras tecnologias presentes na atualidade.

A categoria, quando ampliada, vem demonstrando uma extraordinária elasticidade, evidenciando como um campo cultural pode ser alargado a ponto de incluir em seu território vários procedimentos. Nas últimas décadas, alguns artistas têm trabalhado dentro desse novo conjunto de possibilidades e coisas realmente surpreendentes passaram a receber a denominação de pintura. É possível revelar algumas práticas contemporâneas que dão continuidade às discussões que apresentamos anteriormente. É o caso, por exemplo, de Franz Ackermann, que trabalha com o conceito de pintura total, de pintura integrada à arquitetura do espaço que é utilizado como suporte de seu trabalho, de uma pintura que faz referência ao mundo contemporâneo, com várias sugestões aos seus infinitos elementos visuais; ou Niura Bellavinha, que pesquisa novas práticas para a pintura e defende a ideia de uma pintura como experiência cósmica, sensível e sensorial, expandida no espaço através da investigação de novos elementos pictóricos; também Mônica Nador elabora uma pintura que procura ser menos isolada e sacralizada, levando-a para o espaço público onde vivem comunidades afastadas do universo das artes plásticas. Na atitude da artista, percebemos que ela compartilha seu conhecimento e sua habilidade com as pessoas, efetivando, assim, uma ação política; e, por fim, na pintura de Nuno Ramos há um incômodo encontro entre formas (plano e

volume) e materiais (tecido, metais, vidro, parafina etc.) que gera uma tensão entre o volume e a planaridade, e nos coloca no centro de uma revitalização da pintura. Os volumes surgem do arqueamento de materiais planos, com pouca espessura e grande maleabilidade, que ganham corpo a partir de manobras variadas, que tentam acomodar, numa mesma superfície, coisas díspares.

Segundo Rosalind Krauss, a ampliação de um campo leva a dois aspectos já implícitos nesse processo. O primeiro diz respeito à prática dos próprios artistas que passam a lidar com outras tecnologias; e o segundo, à questão do meio de expressão que “no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão (...), mas sim, em relação às operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios (...) possam ser usados”⁶.

O que percebemos, nos casos aqui apresentados, é que o novo campo da pintura estabelece um conjunto ampliado de posições que o artista pode ocupar e explorar, e uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições tradicionais do meio de expressão em questão. A nova práxis pictórica toma por base a autoconsciência, adquirida no período modernista, mas busca utilizar diferentes meios, possibilitando uma expansão da planaridade para o espaço real. Afinal, uma pintura não pode ser apenas “uma superfície plana recoberta de cores combinadas numa dada ordem”.

⁶ KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo ampliado.” *Gávea*. Rio de Janeiro, n. 1, ano 1, pp. 87-94, 1984. (pp. 93 e 94)

Ronan Couto (Manhumirim, MG, Brasil, 1965)

É doutorando em artes (EBA-UFMG) e mestre em educação (FAE-UFMG). Formado em história (ICHS-UFOP) e em artes plásticas (FAOP). É pesquisador e professor de história da arte (Escola Guignard-UEMG). Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG, Brasil.

A FEITICEIRA E AS MÁQUINAS - CAPÍTULO I

SERGIO ROMAGNOLO*

Eram só a Máquina e a Feiticeira, não havia pessoas, animais ou insetos. O dia estava claro, com o céu todo azul, sem nuvens. O clima, ameno, como quando a temperatura ambiente é a mesma temperatura do corpo, como se o ar vestisse a pele como roupas. A Máquina tinha forma indefinida e estava em todo lugar, era onipresente e onisciente. A Feiticeira era uma mulher de uns quarenta anos, bonita, com bochechas cheias e lábios grossos. A Máquina e a Feiticeira andavam conversando pelo cais, antes de dormir, na cama ou na hora do almoço. Tudo o que se podia ouvir eram as suas vozes e o som do vento.

“Quero te contar uma história”, disse a mulher para a máquina, como se fosse a primeira vez, mas esta não era a primeira história que surgia na conversa.

“Continue, estou ouvindo e pensando em outras coisas, mas estou ouvindo...”

“Era uma família de super-homens. Nesta altura da vida já haviam se passado muitas gerações e com o passar do tempo a penetração da imigração japonesa foi aumentando. A história se passa numa dessas famílias de descendentes de Clark Kent, sendo todos japoneses. Num dia qualquer, estavam todos reunidos numa ruazinha perto de casa. Estavam todos concordando que deveriam trabalhar muito mais, estavam planejando isso, quando o único parente não super-homem deu a sua opinião (ele entrou para a família quando se casou com a linda japonesinha, filha do grande e gordo japonês de cara larga e óculos, descendente direto do planeta Krypton):

‘É isso aí, precisamos trabalhar mesmo, daqui pra frente vamos dar a maior força.’

Seu cunhado, tomado de euforia, disse:

‘É isso aí, vamos ser conhecidos como os Super-homens Lagartos!’

O cunhado magrelo, não super-homem, entendeu errado e gritou zangado:

‘Super-homem quadrado é a sua avó!’

Como sempre, os dois irmãos da mocinha lançam sobre ele um olhar com raio fulminante de uma só vez. O magrelo vira fumaça. A sua esposa olha com piedade, os dois irmãos fazem uma careta e, como sempre, saem voando a toda velocidade em torno da Terra para retroceder o tempo, como se fosse a vigésima vez que isso acontecesse.”

“Que história estranha, parece mais uma piada sem final.”

“Na verdade, isso foi um sonho que tive uma vez e escrevi para não esquecer.

* Sobre Sergio Romagnolo: ver página 112.

Eu gosto do jeito como a ideia de super-homem se mistura com a história da mocinha e do cunhado, tornando tudo uma história de vida real.”

“Sabe, Feiticeira, esse silêncio, essa calma e essa história que você contou me fazem pensar quantas coisas existiram no mundo e que agora estão perdidas. Quantas coisas aconteceram com tanta gente, quantos fatos, quanto trabalho, quanta energia, e tudo se perdeu, só resta você como exemplo de como as pessoas eram. Pelo menos temos você, e você ainda está cheia de vida e energia. Vamos continuar andando, eu quero falar como vejo essa situação. Estive pensando em algumas normas sobre Arte ou conselhos que podem ajudar a entender a vida melhor, você gostaria de ouvir?”

“Claro, a sua voz me acalma e me lembra algumas pessoas que conheci.”

“1. Deus não existe, se existisse não haveria qualquer razão para haver o mal. A não ser que se chame Deus o sopro de vida, aí, então, Deus existe em todo lugar, pelo menos neste planeta.”

“Depois de tudo que aconteceu com todo mundo, seria estranho pensar numa existência divina que toma conta de todos. Se existisse esse ser divino e poderoso, ele deveria ter arranjado tudo para que as catástrofes não tivessem acontecido. Por outro lado, só o fato de existir uma pequena folha de planta já é uma coisa tão rara no universo que parece um milagre, mesmo que tudo tenha se perdido”, disse a mulher para a máquina.

“Esse é o primeiro dos pensamentos, fala de Deus não existir, o que parece muito desanimador, ou de existir em tudo; é bastante contraditório.”

“2. Se Deus não existe, o Homem surgiu por um acidente. O Homem se mantém vivo para descobrir que outros acidentes existem no universo.”

“Agora você assume a não existência de Deus e a falta de finalidade na existência. Às vezes parece que, se isso fosse verdade, seria melhor esconder das pessoas essa verdade. As pessoas gostam de pensar que a vida delas tem um porquê, tem uma razão de ser. Como se elas dissessem: ‘eu nasci aqui para viver com estas pessoas e ter estas experiências para aprender alguma coisa que seria utilizada mais tarde em outro lugar’, outra vida, provavelmente. Seria muito estranho para essas pessoas pensarem numa vida sem propósito especial, ‘nasci aqui por acidente, foi uma coincidência enorme a Terra estar na distância certa do Sol, a ponto de a água estar líquida e poder gerar vida, então vou viver um pouquinho neste planetinha, vou aprender umas coisas, vou conhecer umas pessoas, vou sentir coisas como nunca senti antes e depois vou embora para sempre’, que deprê! Parece muito melhor pensar num motivo especial com seres divinos, meio mágicos, deuses que olham por nós, providenciando outras vidas futuras numa existência eterna, parece bem melhor. Eu não sei como a gente viveria melhor: sabendo toda a verdade ou sendo iludido. Às vezes parece que, sabendo menos, vivendo uma vida simples, onde só se pensa nas coisas mais simples do aqui e agora, se vive melhor.”

“Eu não sei, não pensei esses conselhos prevendo uma aplicação, não sei como se viveria melhor, só sei que entender melhor as coisas sempre foi uma mania humana e por isso estou tentando fazer a mesma coisa.”

“3. A única e genuína função da Arte é espelhar o homem na sua falta de função, existindo para o nada, isto é, existindo para descobrir o que mais existe por aí.”

“Agora a Arte entra.”

“É, Deus, Homem eram uma introdução para entender a Arte.”

“Não sei, agora acho que estou ficando um pouco cansada.”

“Podíamos comer alguma coisa, vamos entrar naquele bar, eu vou pedir para as máquinas prepararem alguma comida.”

A mulher e a máquina entraram em um bar arrumado como se tivesse sido preparado para receber as pessoas, mas, como todo o resto do mundo, estava vazio. Eles entraram, sentaram e comeram os pratos de comida recém-preparados, em silêncio. O dia continuava claro, sem nuvens ou vento. Estava tudo parado, parecia que a Terra parara de girar, como se fosse acontecer alguma coisa, mas nada acontecia. Depois do almoço, um sono forte os acometeu, e tanto a Feiticeira quanto a Máquina dormiram e sonharam, não por muito tempo. O silêncio da tarde acaba por acordar o casal. A mulher, arrumando os cabelos, fala com a máquina:

“Uma das coisas que mais gosto de fazer é dormir depois do almoço, esse desligar do mundo me faz muito bem.”

“Estou tentando aprender essas coisas com você, desligar do mundo, parece com morrer.”

“É como se fosse morrer um pouco: se morrer for dormir depois do almoço, então pode ser bom.”

“Isso me lembrou de uma outra ideia que tive sobre a morte e a seleção natural”, diz a máquina. “É o seguinte: se a seleção natural caminha para premiar os indivíduos que geram mais descendentes, então podemos pensar na questão da morte. É sabido que quando um indivíduo morre, de algum modo esse indivíduo recebe uma carga muito forte de drogas naturais, tipo endorfinas, para que ele fique tranquilo durante a sua morte. Mas, como esses indivíduos foram sendo perpetuados através da seleção? Por exemplo, um indivíduo está para morrer e recebe essas endorfinas, ao mesmo tempo existe outro indivíduo que não as recebe, mas, se os dois vão morrer, como esse mecanismo veio sendo aprimorado pela seleção natural? Isso só pode apontar para uma coisa: que alguns indivíduos sobreviveram e que os que ficaram calmos antes da quase-morte sobreviveram mais do que os que não se acalmaram diante da mesma quase-morte.”

“Pode ser, mas podem ser outras coisas também. Os indivíduos que receberam endorfina morreram e renasceram mais vezes que os que não receberam, o calmante estimularia o renascimento.”

“Eu nunca pensaria no renascimento como uma hipótese razoável.”

Os dias se sucediam, quase como sendo o mesmo dia, o céu azul, poucas nuvens, sem vento, ar parado, foi um tempo muito repetitivo, como se os dias não fossem mudar mais. A mulher e a máquina ficavam quase todo o tempo juntos, os diálogos se sucediam como se um fosse a consciência do outro, as vozes se misturavam, eles tinham todo o tempo do mundo para estar juntos.

“Você sabe que não me chamo Feiticeira, não sabe?”

“Sei, é uma coisa complicada. O jeito como eu enxergo é diferente do seu jeito de enxergar. A minha visão também não funciona muito bem. Eu

vejo as coisas, mas é mais parecido com o que você chamaria de sentir as coisas. Então, quando conheci você e comecei a ouvir a sua voz, e sentir a sua imagem, não sabia como você era. Depois de alguns dias, eu consegui recuperar alguns arquivos perdidos desse seriado de televisão, A feiticeira. As imagens não ficaram muito boas, mas deu pra eu ver a imagem de uma mulher bonita, com um certo charme, e de certo modo eu associei essas imagens com você. Desde então eu só consegui chamar você de Feiticeira; mesmo quando você me falou o seu nome, eu não conseguia usá-lo. Às vezes, quando você está falando, eu joga as imagens dos filmes junto com a sua voz. Fica um pouco bagunçado, mas ainda acho melhor ver como um filme do que usar a minha própria visão.”

“Eu achei estranho você me chamar assim, mas as coisas estão tão estranhas que não parecia fazer diferença que nome as coisas têm.”

“Posso continuar com as minhas ideias sobre Arte?”

“Pode, sim. Vamos sentar naqueles bancos?”

“4. A Arte não busca a criatividade, a beleza, o aperfeiçoamento espiritual, a expressão, a política, a crítica social, a paz, a tranquilidade, a serenidade, o prazer, a ilusão, a liberdade etc.”

“5. A Arte busca imitar o homem.”

“Se a Arte busca imitar o homem, então ela deveria se autodestruir. Seria a melhor imitação.”

“Se ela se autodestruísse, não seria uma imitação, seria uma transfiguração; a Arte agindo como se fosse o próprio Homem.”

“6. Em Arte, assim como na vida, não se faz o que se quer, mas sim o que se consegue.”

“Posso interromper um pouco e falar sobre conseguir coisas? Quando era pequena e dizia pra minha mãe que eu queria fazer alguma coisa, ela dizia: ‘Ah eu também queria fazer tanta coisa...’ Eu ficava super irritada. Quando eu queria uma coisa, tinha que ser na mesma hora, no mesmo dia. Eu sinto falta de ver as crianças brincando... bom, eu sinto falta de ver as pessoas. Eu gostaria de escrever algumas impressões que tenho e gostaria de compartilhar com outras pessoas para ver se essas impressões são comuns a todos, ou não... uma impressão que acontece quando está entardecendo. Não são todas as tardes. Ela vem mais forte quando estou voltando de uma viagem, na estrada. Mas pode acontecer na cidade também. Essa impressão vem acompanhada de melancolia e nostalgia. A melancolia se traduz como marca de um dia que termina e já se foi, já está perdido. A nostalgia aparece, em geral, como lembranças da infância. Não são lembranças muito exatas, mas memórias do que foi sentido, sem que a causa, exatamente, seja lembrada, o que foi sentido... mas sentir falta do que já foi vivido. Nessa hora do entardecer, as casas começam a se acender, os pais (maridos) chegam em casa, a comida começa a ser frita, os temperos, pelo menos (alho e cebola), as casas exalam esse cheiro de ‘janta’ que se inicia. Eu lembro, quando era criança, nessa hora eu já estava de banho tomado, cabelo lavado e penteado, e de pijama na sala, assistindo televisão. Depois do jantar, deitava no colo da minha mãe, via a televisão de lado, e ela começava a pentear meus cabelos com as unhas compridas e vermelhas. Já muito exausta de brincar o dia inteiro, esse gesto repetitivo me colocava num estado de sono profundo.

Outra impressão é esse estado de paralisia que fico quando começo a ver a chuva cair, o olho parece estar congelado. Esse é o momento mais forte da natureza aqui no Hemisfério Sul, é o momento em que a terra e o céu se encontram através de uma massa de água, é um momento meio mágico.”

Alguns dias se passaram, noites e dias se sucederam, o clima começou a ficar mais frio, pelo menos durante as noites. Durante o dia ainda fazia calor, o sol ainda estava forte, as chuvas não se formavam mais.

“Quando penso em nós, uma pessoa e uma máquina sozinhos no mundo, ainda não consigo acreditar que isso foi acontecer. Sabe, você falou como você me enxerga, eu pensei em falar como eu enxergo você. A sua forma fica variando um pouco, parece um pouco imprecisa. Em geral você tem uma forma humanizada, que lembra a de um homem alto, de meia-idade, você se parece com uns amigos meus. Mas às vezes essa sua forma se desfoca e cintila, aparecem alguns brilhos.”

“Desculpe-me, fui projetado para que parecesse o mais familiar possível para você, esses defeitos não deveriam acontecer; a minha forma deveria ser estável. As máquinas pensaram em utilizar no meu projeto a mecânica quântica, essa física que se baseia na probabilidade de onde os elétrons estejam, assim a minha presença é mais uma probabilidade de presença do que uma coisa estática.”

“Não precisa se desculpar, as oscilações não parecem defeitos, são até interessantes.”

A máquina procura olhar para si, virando a sua cabeça para baixo, olhando para os pés e vendo parte de seu peito e pernas, e se sente um pouco frustrado por não conseguir executar sua emulação com mais qualidade.

“Vamos continuar com a discussão sobre Arte?”

“Vamos.”

A mulher olha para a máquina e pensa no que acabou de dizer sobre a sua aparência e de como essa forma de homem que oscila e cintila, meio desfocada, começa a parecer um pouco mais amistosa.

“7. A pintura é fácil de começar e difícil de terminar.”

“8. A escultura é difícil de começar e fácil de terminar.”

“A pintura parece uma coisa do diabo”, diz a mulher. “Quando você está pintando e pensa que poderia fazer alguma coisa em determinada parte para que a pintura ficasse mais bonita, é como se essa parte ficasse dizendo: ‘olha o que eu fiz para ficar mais bonita’, então essa estratégia fica muito evidente e a pintura fica feia. Mas se você não faz nada, aí é que a pintura fica feia mesmo. É quase impossível fazer pintura, se existe uma saída que é enganar a pintura, quando ela não está olhando, você vai e faz uma coisa bem rápido, sem que ela perceba.”

“Ou então você faz uma falsa pintura.”

“9. Os materiais naturais são mais fáceis de trabalhar. Ao mesmo tempo, como o canto da sereia, existe a possibilidade de o artista se perder, inebriado pela beleza do material, e não fazer uma obra boa.”

“Aí é que está, beleza demais estraga a pintura ou a obra.”

“10. Se você tem um hábito que repete todos os dias, esse hábito vai acabar, porque tudo muda, o tempo todo. Aqui eu devo explicar. Quando você tem um hábito, significa que você já vem fazendo isso durante muito tempo, e se as coisas sempre mudam, então significa que existe uma probabilidade grande de a mudança estar próxima. Se você gosta muito de alguma coisa, essa coisa que você gosta deve acabar logo. Parece um pouco pessimista, mas tem uma lógica embutida.”

“Espero que existam algumas exceções, por exemplo, se você gosta muito de uma pessoa, esse amor não tem que acabar por isso. Talvez as exceções se apliquem aos seres vivos ou aos bens, como um carro ou uma casa.”

“Pode ser... Eu estava pensando mais em hábitos do tipo ir a algum lugar ou gostar de ver determinado programa na televisão. Mas também as pessoas podem mudar, e se a mudança ocorre em apenas uma das pessoas envolvidas, o relacionamento pode ficar danificado. Por outro lado, a mudança pode ocorrer simultaneamente nas duas pessoas, como numa dança, aí o relacionamento pode progredir junto com as mudanças.”

A máquina começava a pensar em que tipo de categoria a mulher o encaixava; como um ser vivo ou como um bem. A indefinição de sua imagem junto à mulher causava um desconforto no seu íntimo – causava uma certa decepção – coisa que até então esse mecanismo não havia experimentado, uma sensação de vazio e ao mesmo tempo uma pressão como um peso no peito. A máquina distraiu-se e silenciou por alguns instantes, perdido em seus pensamentos, tentando entender as sensações que começava a experimentar. Algum tempo se passou, sem que percebessem exatamente quantos minutos se passaram, as duas figuras se olharam nos olhos e perceberam, pela primeira vez, um elo de amizade e confiança se formando entre eles, quando a máquina interrompeu esse clima, mudou o olhar para outro ponto e disse, com ar professoral: “Eu ainda tenho muitos pensamentos sobre Arte, temos uma agenda cheia hoje.” A máquina tentou fazer algum tipo de humor para mudar o clima intimista que havia se instaurado, como se estivesse um pouco tímido e envergonhado.

“11....”

“Quantos pensamentos são mesmo?”

“Você está achando muito chato?”

“Não muito, é que poderíamos falar sobre outras coisas, e não gosto muito de regras, mesmo regras para conversar.”

“Eu não quero chatear você, se quiser mudar de assunto, podemos falar de outra coisa.”

“Vamos ouvir só mais alguns, depois falamos de outras coisas, 11....”

O tempo parecia estar mudando naquele instante, soprava um vento um pouco mais frio, parecia estar chegando uma frente fria, algumas nuvens mais carregadas começavam a se formar. O céu começava a ficar com um desenho como um tipo de estampa, como um chão cheio de bolinhas de algodão.

“11. A Arte não será, e nunca foi, como é hoje, porque a Arte está mudando, o tempo todo.”

“12. A Arte não se repete.”

“13. As galerias, como estabelecimento comercial, devem acabar daqui a quinze anos. Bom, aqui valem a pena algumas explicações: quando escrevi esses pensamentos, não estávamos sozinhos no mundo, as galerias estavam a todo o vapor. É claro que temos que nos reportar àquela época e pensar como as coisas estavam indo e como elas se transformariam se tudo estivesse como estava naquela época, mais como um estudo histórico e antropológico.”

“Esses três falam de mudanças e de como a gente não gosta de mudança.”

Estava começando a escurecer, e a mulher teve uma ideia para dar para a máquina:

“Que tal se hoje dormíssemos em casas diferentes, só para variar um pouco? Estou precisando ficar um pouco sozinha.”

A máquina se surpreende com a proposta, por não ver um objetivo claro a se alcançar dormindo em casas diferentes. As máquinas achavam, pelo fato de a mulher estar só no planeta, que ela gostasse de ter companhia constantemente. Esse seria um dos muitos dados a serem analisados pelas máquinas até que fosse possível um entendimento completo dessa raça que as havia criado.

“Pode ser, eu não vejo um objetivo nisso, mas pra mim não tem problema, nos vemos amanhã, para o café da manhã?”

“Sim, nos encontramos aqui, lá pelas 9 horas.”

Os dois se encaminharam para suas casas. Eram duas casas geminadas, dois sobrados pequenos, decorados à moda antiga, sala de estar com televisão bem no meio. Os dois estavam pensando nos dias que passaram juntos, nas coisas que falaram um para o outro. A mulher ainda tentava entender a figura da máquina e como ela pensava, até que ponto o seu conhecimento se encadeava com o de todas as outras máquinas. A máquina, por sua vez, pensava na mulher como uma figura doce e bondosa. A única representante da raça humana estava ali na sua frente, e mesmo assim a sua mente ainda parecia guardar os maiores mistérios que os aparelhos já tinham visto. A máquina usava as projeções da Feiticeira enquanto pensava na mulher. As projeções estavam se danificando cada vez mais, e a máquina passava muito tempo tentando recuperá-las.

A noite foi longa, com períodos de uma garoa fina e fria, os dois tiveram que recorrer aos cobertores guardados nos armários.

No dia seguinte, já munidos de agasalhos achados nas casas, eles se encontraram para o café da manhã. Escolheram um café de bairro perto dali, entraram, sentaram, a mesa já estava posta, como de costume os aparelhos cuidaram de tudo já prevendo as necessidades do casal.

“Sabe, m.”, disse a mulher, “senti-me bem ficando um pouco sozinha, acho que estava precisando de um tempo em silêncio.”

“Esse silêncio... eu preciso entender melhor, eu não sei o que é esse silêncio, porque sempre ouço as outras máquinas, nunca estamos sozinhos.”

“Isso que eu queria perguntar para você, até que ponto você está ligado às outras máquinas?”

“A minha ligação é total, eu sou todas elas e elas são eu também.”

“Você não sente falta de uma individualidade?”

“Eu não sinto, porque nunca a tive. Eu posso implementar uma sequência de programação para buscar essa individualidade.”

“Quanto tempo você demora para fazer isso?”

“Mais ou menos 1,23 segundo.”

“Então, por que você não faz isso?”

“Agora?”

“Agora.”

...

“Pronto.”

“E aí?”

“E aí, o quê?”

“Como está se sentindo?”

“Sozinho. Mesmo estando com você, estou sozinho. Estando assim, a minha vontade é de estar sempre com você, porque ficando sozinho não tenho com quem falar ou pensar. Parece que, estando sozinho, a busca por uma fusão acaba sendo uma prioridade.”

“Acho que sei o que você está dizendo, essa ansiedade por estar com alguém, imagina agora a minha ansiedade por estar com alguém, e ninguém por perto. Desculpe, acho que assim estou ofendendo você, não queria ofendê-lo, desculpe.”

“Não foi nada.”

M. realmente tinha se ofendido, pois se sentia desprezado, mas quando a mulher lhe pediu desculpas, M. se deixou levar pela doçura da figura feminina. Durante o café, sentados à mesa, olhando a vista através da janela, em algum momento as mãos do casal se esbarraram e F. se surpreendeu com a temperatura morna da mão de M.; ela nunca tinha imaginado que suas mãos pudessem produzir aquele calor. F. ficou olhando para M., e se esqueceu de que falava com uma máquina.

“O que vamos fazer hoje?”, perguntou F., como que desviando o foco da atenção para outro assunto.

“Podemos viajar, sair da cidade, o que você acha? Eu gostaria de conhecer outras partes deste lugar.”

“Acho bom.”

Depois do café da manhã, os dois rumaram para a estação de trens, pegaram um trem para o sul. Passaram algumas horas olhando a paisagem que passava com o chacoalhar do trem. O que viam era uma paisagem rural, com plantações abandonadas, casas vazias, algumas vezes. As estações passavam rapidamente por suas janelas. Dormiram recostados. Quando a noite chegou, M. percebeu que, do lado esquerdo do trem, podia-se ver um objeto brilhante como o farol de um helicóptero; mais tarde ele percebeu tratar-se de Júpiter. Naquele ano, os planetas Júpiter e Saturno estavam lado a lado, pareciam estar muito próximos. M. ouviu uma voz perguntando:

“Em que número que você parou nos seus pensamentos?”

“Acho que foi no número 15.”

“Você não tem certeza?”

“Não.”

F. ficou surpresa, pois nunca tinha visto M. ter alguma dúvida de coisa alguma. Será que aquela desconexão das outras máquinas teria deixado M. mais confuso?

“Acho que foi a número 13”, disse ela, tentando disfarçar a sua exatidão.

“14. As galerias comerciais não funcionam, pois querem ter lucros vendendo o que ninguém quer comprar. A Arte sempre foi, e sempre será, subsidiada.”

“Essa ideia é bacana, porque coloca o conceito de inutilidade da Arte. Arte serve para quê? O mesmo se aplicaria ao ser humano, para que estamos aqui? Para nada, para ver as outras coisas acidentais que existem por aí, como você tinha dito antes, né?”

“Ham, ham...”

“15. Uma pessoa comum entender uma obra de arte contemporânea seria o mesmo que essa pessoa entrar em um laboratório de química ou física e escolher o tubo de ensaio que acha mais bonito.”

“16. Se um artista estiver fazendo uma obra de arte contemporânea boa, ela deve ser nova, e se ela for nova, ninguém saberá se comportar diante dela, pois não se sabe para onde ela vai.”

“Então nunca daria para uma pessoa comum, não iniciada em Arte, ter um contato com uma obra?”

“Se a obra for muito nova e radicalmente contemporânea, seria muito difícil.”

“Você não está sendo muito radical?”

“Você acha?”

“Acho, porque assim a Arte seria só para poucas pessoas.”

“O problema de a Arte ser atingida por muitas pessoas, ou não, é um problema da informação dessas pessoas, e não da Arte.”

Houve um silêncio, os dois ficaram contemplando aquele céu limpo com os dois planetas lado a lado. Com o continuar da noite, os dois ficaram cansados e foram para as suas cabines dormir. Aquela noite não foi igual às outras noites para M. Seu sono foi interrompido várias vezes por um aumento da temperatura do seu corpo, seguido de quedas abruptas. Seus sonhos giravam em torno de F., seu rosto parecia falar com ele e repetir as mesmas frases, mas M. não conseguia escutar sua voz. Seu corpo agora parecia se incomodar com seus ossos, M. não sabia como deitar de lado sem que os ossos da bacia não apertassem suas carnes. O próprio balanço do trem acordava M. dos seus curtos espaços de sono. Pela manhã chegaram a uma cidade que era chamada de Buenos Aires. Pegaram um táxi que parecia andar sozinho, foram para um hotel na rua Marcelo T. de Alvear, estavam cansados da viagem. Combinaram de almoçar juntos. Mais tarde, no Puerto Madero, em um restaurante, sentaram-se em uma mesa do lado de fora, com vista para a marina.

“Esta noite não dormi muito bem, nunca tinha tido pesadelos antes.”

“A boa coisa de não conseguir dormir é que na noite seguinte dorme-se muito bem.”

“Espero que você esteja certa, me sinto um pouco tonto.”

“Depois do almoço podemos caminhar pela marina.”

Pela noite, M. preparou uma surpresa para F., ele pediu para as máquinas projetarem o filme *Gilda*, de 1946, em uma empena cega de um prédio perto do hotel onde estavam hospedados. A noite estava fria, a mulher e a máquina muniram-se de cobertores e sentaram-se em uns sofás no meio da rua, onde passariam muitos carros, mas agora estava totalmente deserto, e assistiram ao filme em silêncio. A projeção ficou gigantesca, a personagem Gilda estava do tamanho dos prédios, parecia que a cidade havia parado as suas atividades só para ver Rita Hayworth entrar em cena pela parte de baixo da tela, como se ela tivesse saído do próprio chão da cidade. Os dois permaneceram juntos, mas não se encostaram, M. hesitava em encostar em F., não sabia se essa vontade era recíproca. M. agora se via tentando imaginar o que F. estaria pensando e, ao mesmo tempo, assistia ao filme, e a imagem de Gilda quase que se sobrepunha à imagem da Feiticeira que ele havia recuperado anteriormente. Não só as imagens se sobrepunham, mas as atitudes de Gilda se confundiam com as atitudes de F., ele ficava tentando entender por que Gilda não dizia que amava Johnny Farrell e, pelo contrário, a cada cena dizia que o odiava. Johnny ficava cada vez mais confuso, assim como M. Depois da projeção, os dois foram para um café.

“Mas por que Gilda não dizia que o amava desde o começo?”, perguntou M., ainda tentando entender a personagem do filme.

“Ela dizia que o amava, mas ele estava mais preocupado com o fato de ela estar casada e de certo modo tê-lo traído.”

“O que mais gostei no filme é de como ele é de certo modo vazio. O filme todo tem poucos elementos. O cassino quase não tem decoração, o filme é muito econômico. A Argentina que aparece ali é muito pequena e desabitada, quase como a nossa. O filme parece uma peça de teatro.”

“Sabe o que eu gostaria de fazer agora? Eu lembro quando a gente tinha que andar de carro pela cidade para ir ver alguém ou a algum programa, eu queria andar de carro.”

“Vamos pegar um carro, então”, disse M.

Os dois entraram num dos muitos carros estacionados pela rua e começaram a andar pela cidade vazia e iluminada. As máquinas mantinham as cidades todas como se estivessem habitadas, com as luzes acesas, carros estacionados, metrô funcionando. Eles só não sabiam se a cidade funcionava para eles, quando eles chegavam às cidades, ou se tudo funcionava o tempo todo pelo mundo. Pegaram a avenida Rivadavia e foram cruzando suas transversais livremente. Os luminosos com propagandas de lojas, filmes, peças de teatro iam passando por suas janelas. As avenidas pareciam intermináveis, e eles poderiam andar por elas indefinidamente. O passeio parecia durar horas, e deve mesmo ter durado muito tempo. Os dois passearam em silêncio, cada um com seus pensamentos. A mulher se lembrava das muitas vezes em que andou de carro pela sua cidade, as pessoas que conhecia e seus programas. Lembrou dos namorados que teve e quantos deles encontrou dentro dos carros. Momentos de muito carinho e discussões. De outro modo, M. estava ainda um pouco confuso, seus pensamentos não eram mais tão lineares e ordenados quanto antes. Ele tentava imaginar o que F. estava pensando, e se aquele passeio estava sendo agradável

para ela. Ele tinha uma vontade de agradá-la e de parecer o mais natural possível e não uma máquina que simulasse ser um humano, mas mais e mais seu corpo e sua mente se tornavam humanizados.

“Vamos dormir?”, perguntou F., interrompendo os pensamentos de M., que já estavam bem longe.

“Vamos, também estou com sono. Espero que esta noite eu durma melhor que na anterior.”

“Ah, hoje você vai dormir muito bem.”

Foram para o hotel, cada um para o seu quarto, na hora da despedida houve uma certa hesitação, M. não sabia se daria em F. um beijo de boa-noite ou se apenas viraria as costas e iria embora. Para M. a hesitação parecia ser recíproca, mas M. não tinha nenhuma prova de que F. estava pensando a mesma coisa.

“Boa noite”, disse F.

“Durma bem”, disse M., sem deixar transparecer suas preocupações.

O quarto vazio e limpo, e a cama arrumada deixaram M. mais pensativo. A noite que se seguiu não foi ainda a noite que M. esperava. Os suores voltaram, a temperatura do quarto esquentava e esfriava em ciclos. Os pesadelos voltaram. M. se via no sonho como um gigante no meio da cidade, estava dormindo em uma ponte sobre um rio, seu corpo se encaixava exatamente no tamanho da ponte, seus braços levantados seguravam nos cabos de aço que se estendiam na estrutura. F. aparecia no seu sonho também gigante, deitada no meio dos prédios vermelhos. F. estava tranquila, de braços cruzados como que esperando por alguma coisa. Na manhã seguinte, durante o café, enquanto M. contava seu sonho, de repente F. depositou sua mão quente e seca sobre as mãos frias e úmidas de M. Um coração disparou e bateu muito mais rápido. M. sentiu suas pernas amolecerem e um calor envolveu todo o seu corpo.

“Tive uma ideia para fazermos hoje à noite”, disse M., tentando manter o controle da situação. “E se a gente dormisse ao ar livre no meio das avenidas?”

“Parece legal, se o tempo ajudar, pode ser...”

Andaram, passearam, mas aquela mão tão quente sobre as suas, não o deixou esquecer aquele momento; ele sentia como se aquela mão ainda estivesse por cima das suas. Ele não conseguiu se concentrar na conversa e no que mais ele pensava era o porquê daquele gesto.

Naquela noite ainda não seria possível dormirem na rua, pois o tempo estava feio, e chovia a noite toda, mas três noites depois se viram em uma cama de casal muito grande, arrumada no meio da avenida 9 de Julho, ao lado do Obelisco. O arranjo lembrava o de um quarto com mesinhas ao lado da cama, luminárias, jarras com água e copos. Havia a possibilidade de assistirem a algum filme projetado em algum prédio, mas preferiram não assistir nada. Escolheram deitar na cama e olhar o céu estrelado, tendo o Obelisco como um dedo apontando as estrelas. Júpiter e Saturno ainda estavam aparecendo lado a lado, como duas luzes atravessando o céu.

(São Paulo, SP, Brasil, 1957)

Escultor, pintor, desenhista, artista intermídia e professor. Estudou no Colégio Iadê, em São Paulo, entre 1976 e 1977. Em 1980, ingressou no curso de artes plásticas da Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), em São Paulo. Entrou em contato com a obra de Regina Silveira, Nelson Leirner e Julio Plaza. Entre 1980 e 1984, foi professor nas redes pública e privada de ensino. Lecionou pintura na FAAP entre 1985 e 1986. Nesse ano, realizou sua primeira exposição individual na Galeria Luisa Strina, em São Paulo. No início da década 1990, passou a dedicar-se à escultura e atuou como professor em oficinas e workshops. Participou da Bienal de São Paulo em 1977, 1983, 1987 e 1991. Em 1999 finalizou o mestrado em artes na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), com a dissertação "Esculturas: rugas e alegorias", e em 2002 concluiu o doutorado em artes na mesma instituição, com a tese "O vazio e o oco na escultura". Entre 2000 e 2005, lecionou na Faculdade Santa Marcelina, SP, e a partir de 2007, na Universidade Estadual Paulista (Unesp). Vive e trabalha em São Paulo, SP, Brasil.

www.sergioromagnolo.com

Escultor, pintor, dibujante, artista intermedios, y profesor. Estudió en el Colegio Iadê, en São Paulo, entre 1976 y 1977. En 1980 ingresó en la carrera de Artes Plásticas de la Facultad de Artes Plásticas de la Fundación Armando Alvares Penteado (FAAP), en São Paulo. Entró en contacto con la obra de Regina Silveira, Nelson Leirner y Julio Plaza. Entre 1980 y 1984 fue profesor en escuelas públicas y privadas. Enseñó Pintura en la FAAP entre 1985 y 1986. Este último año expuso individualmente por primera vez en la Galería Luisa Strina en São Paulo. A inicios de la década de 1990 comenzó a dedicarse a la escultura y se desempeñó como profesor en talleres y workshops. Participó en la Bienal de São Paulo en 1977, 1983, 1987 y 1991. En 1999 terminó la Maestría en Artes en la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo (ECA/USP) con una disertación sobre "Esculturas: rugas e alegorias", y en 2002 concluyó el Doctorado en Artes en la misma institución, con la tesis "O vazio e o oco na escultura". De 2000 a 2005 enseñó en la Facultad Santa Marcelina, São Paulo, y desde 2007, en la Universidade Estadual Paulista (Unesp). Vive y trabaja en São Paulo, SP, Brasil.

Sculptor, painter, drawer, intermedia artist, and lecturer. Studied at Colégio Iadê, in São Paulo, from 1976 to 1977. In 1980, enrolled on the visual arts course at the Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), also in São Paulo, where he had his first contact with the work of Regina Silveira, Nelson Leirner, and Julio Plaza. Between 1980 and 1984, he was a public and private schoolteacher. Taught painting at FAAP in 1985 and 1986, the year in which he held his first solo exhibition, at Galeria Luisa Strina, in São Paulo. In the early 1990s, he turned to sculpture and coordinated numerous workshops. Participated in editions of the Bienal de São Paulo in 1977, 1983, 1987, and 1991. In 1999, he obtained his master's degree in the arts at the Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), with the dissertation "Esculturas: rugas e alegorias". In 2002 he obtained his doctorate the same institution, with the thesis "O vazio e o oco na escultura". Between 2000 and 2005, he lectured at the Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, and from 2007 onwards, at Universidade Estadual Paulista (Unesp). Lives and works in São Paulo, SP, Brazil.



2008

James preocupado

acrílica sobre tela acrílica sobre lienzo acrylic on canvas

200 x 170 cm

coleção do artista colección del artista artist's collection

[foto foto photo Milene Rinaldi]



2008
 O beijo no parque
 acrílica sobre tela
 acrílica sobre lienzo acrylic on canvas
 240 x 170 cm
 coleção do artista
 colección del artista artist's collection

2008 >
 Samantha e James jantar de velas
 acrílica sobre tela
 acrílica sobre lienzo acrylic on canvas
 210 x 141 cm
 coleção coleção de Paulo Alves collection

[fotos fotos photos Milene Rinaldi]

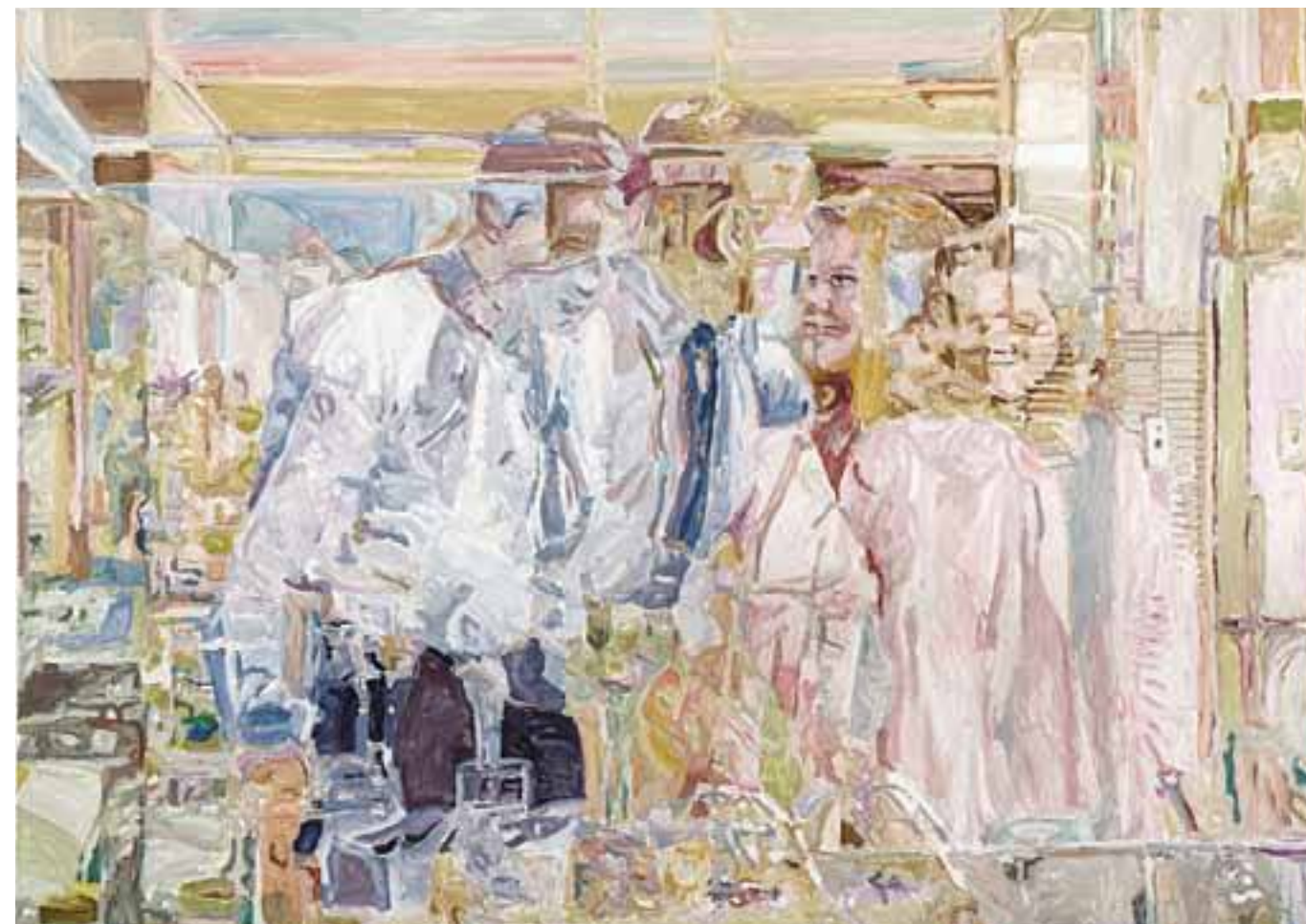




2007
 Samantha com camisa azul
 acrílica sobre tela
 acrílica sobre lienzo acrylic on canvas
 150 x 100 cm
 coleção do artista
 colección del artista artist's collection

2008 >
 James e Samantha na cozinha
 acrílica sobre tela
 acrílica sobre lienzo acrylic on canvas
 240 x 171 cm
 coleção do artista
 colección del artista artist's collection

[fotos fotos photos Milene Rinaldi]



LUCAS DI PASCUALE

(Córdoba, Argentina, 1968)

Estudou na Escola de Arte da Universidade Nacional de Córdoba (onde atualmente é professor de desenho) e continuou sua formação em diversas residências artísticas, entre elas: Galería 80 m² (Lima, Peru, 2009), Rijksakademie van Beeldende Kunsten (Amsterdã, Holanda, 2008), Shatana International Artist Workshop (Jordânia, 2007), Pintura além da pintura (Belo Horizonte, Brasil, 2006), Workshop do Projeto Trama (Tucumán, Argentina, 2002). Coordena o ateliê Lectura de obra (Córdoba 2005/09), junto com Juan Der Hairabedian, e dirige o projeto editorial Parabrisas, Ediciones DocumentA/ Escénicas (Córdoba 2007/09). Vive e trabalha em Córdoba, Argentina.

www.lucasdi Pascuale.com.ar

Estudió en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (donde actualmente es docente de dibujo) y continuó su formación con diversas residencias en arte, entre otras: Galería 80 m² (Lima, Perú, 2009), Rijksakademie van Beeldende Kunsten (Ámsterdam, Holanda, 2008), Shatana International Artist Workshop (Jordania, 2007), Pintura além da pintura (Belo Horizonte, 2006), Workshop del Proyecto Trama (Tucumán, 2002). Coordina el taller Lectura de obra (Córdoba 2005/09) conjuntamente con Juan Der Hairabedian, y dirige el proyecto editorial Parabrisas, Ediciones DocumentA/ Escénicas (Córdoba 2007/09). Vive y trabaja en Córdoba, Argentina.

Studied at the Escola de Arte da Universidade Nacional de Córdoba (where he now teaches drawing) and continued his education through various artistic residencies, including: Galería 80 m² (Lima, Peru, 2009), Rijksakademie van Beeldende Kunsten (Amsterdam, The Netherlands, 2008), Shatana International Artist Workshop (Jordan, 2007), Pintura além da Pintura (Belo Horizonte, Brazil, 2006), Trama Workshop (Tucumán, Argentina, 2002). He coordinated the studio Lectura de obra (Córdoba 2005/09), alongside Juan Der Hairabedian, and directed the publishing project Parabrisas, Ediciones DocumentA/ Escénicas (Córdoba 2007/09). Lives and works in Córdoba, Argentina.



2007
Bosque 3
entalhe sobre prato para carne
tallado sobre plato de asado
engraving on dish for roast beef
20 x 20 cm

2007
Arte y política
óleo, têmpera e chicletes sobre prato para carne
óleo, têmpera y chicle sobre plato de asado
oil, tempera, and chewing gum on dish for roast beef
20 x 20 cm

[fotos arquivo do artista]
[fotos archivo del artista] [photos artist's collection]

< foto foto photo André Hauck (making of)



< 2006
Akademie
óleo sobre pratos para carne e lâmina de alumínio
óleo sobre platos de asado y cartel de aluminio
oil on dish for roast beef and aluminium plate
55 x 20 cm

2006
Diccionario
óleo sobre prato para carne e
dicionário espanhol-português
óleo sobre plato de asado y diccionario español/portugués
oil on dish for roast beef, Spanish/Portuguese dictionary
20 x 20 x 7 cm

2007
Encastre
casa de madeira, prato para carne e copo de vidro
com aplicação tipográfica
casa de madeira, plato de asado y vaso con tipografía
miniature wooden house, dish for roast beef, glass with
typographic characters
19 x 20 x 22,5 cm

[fotos arquivo do artista]
[fotos archivo del artista] [photos artist's collection]

MARCEL DIOGO



(Belo Horizonte, MG, Brasil, 1983)

Formado em artes plásticas, com habilitação em pintura e licenciatura em desenho e plástica pela Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. Desenvolve pesquisas em diversos meios, entre os quais destacam-se sua produção pictórica e projetos curatoriais independentes. Atualmente coproduz o Projeto Internacional Muralismo Intercâmbios Possíveis. As propostas curatoriais interdisciplinares, como, por exemplo, as mostras que relacionam a imagem com outros campos de conhecimento, tais como o som e as artes literárias, também constituem ações recentes. Participou de várias exposições individuais e coletivas, como Memento Mori, na galeria da FAOP (2010), Naturezas-mortas, na galeria da Copasa (2006) e na Quina Galeria de Arte (2009), a mostra de vídeo-arte Disseminação II, no Centro Cultural da UFMG (2007). Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG, Brasil.

www.marceldiogo.blogspot.com

Egresado en Artes Plásticas, con habilitación en Pintura, y licenciatura en Dibujo y Plástica por la Escuela de Belas Artes, Universidad Federal de Minas Gerais, 2006. Desarrolla investigaciones en diversos ámbitos, entre otros, su producción pictórica y proyectos independientes de curaduría. Coproduce actualmente el Proyecto Internacional Muralismo Intercâmbios Possíveis. Las propuestas interdisciplinarias de curaduría, como por ejemplo, las muestras que relacionan la imagen con otros campos del conocimiento, tales como el sonido y las letras, constituyen también actividades recientes. Participó en varias exposiciones individuales y colectivas, como Memento Mori, en la Galería de la FAOP (2010), Naturezas-mortas en la galería de la Copasa (2006) y en Quina Galería de Arte (2009), la muestra de vídeo-arte Disseminación II, en el Centro Cultural de la UFMG (2007). Vive y trabaja en Belo Horizonte, MG, Brasil.

Graduated in the visual arts, with certification in painting and a majors's degree in drawing from Escola de Belas Artes UFMG [Universidade Federal de Minas Gerais], in 2006. He develops researches in several media, with particular prominence in the pictoric production and independent curatorial projects. He is co-producing the International Project Muralismo Intercâmbios Possíveis. His interdisciplinary curatorial proposals, such as exhibitions that relate image with other knowledge fields such as sound and literary arts, for instance, also comprise recent actions. He took part in several solo and group exhibitions, as Memento Mori (2010), at the gallery of FAOP [Fundação de Arte de Ouro Preto], Naturezas-mortas (2006) at Copasa gallery and Quina art gallery (2009), within the video-art exhibition Disseminação II, at Centro Cultural da UFMG (2007). Lives and works in Belo Horizonte, MG, Brazil.



2007
Natureza-morta xx
óleo sobre tela óleo sobre lienzo oil on canvas
145 x 140 cm
[foto foto photo RR Estúdio]

<< foto foto photo André Hauck (making of)



2007
 Natureza-morta IV
 óleo sobre tela óleo sobre lienzo oil on canvas
 145 x 140 cm
 [foto foto photo RR Estúdio]



2007
 Natureza-morta X
 óleo sobre tela óleo sobre lienzo oil on canvas
 145 x 140 cm
 [foto foto photo RR Estúdio]

MARCELINO PEIXOTO



(Alvarenga, MG, Brasil, 1971)

Mestre em artes visuais e bacharel em pintura pela Escola de Belas Artes/UFMG. Artista plástico e professor de desenho, desde 2005 vincula sua produção ao Coletivo Xepa. Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG, Brasil.

Magister en Artes Visuales y Licenciado en Pintura por la Escuela de Bellas Artes/UFMG. Artista plástico y profesor de Dibujo, vincula su producción, desde el año 2005, al Colectivo Xepa. Vive y trabaja en Belo Horizonte, MG, Brasil.

Holder of a master's degree in the visual arts and a degree in painting from the Escola de Belas Artes/UFMG. He has been an artist and drawing teacher. His output is connected with the Collective Xepa since 2005. Lives and works in Belo Horizonte, MG, Brazil.

www.coletivoxepa.net
www.coletivoxepa.blogspot.com



2006
Arqueologias
aquarela sobre parede
acuarela sobre pared watercolor on wall
Pintura além da pintura (CEIA)
Casa do Conde/Funarte
Belo Horizonte, Brasil

2006 >
Sobre as águas
ação, performance
Pintura além da pintura (CEIA)
canteiro de obras area en obras building site
Boulevard Arrudas
centro centro Belo Horizonte, Brasil downtown area

2006 >>
Linha de fuga
ação, performance
acción, performance action, performance
Pintura além da pintura (CEIA)
Casa do Conde/Funarte
Belo Horizonte, Brasil

(fotos fotos photos André Hauck,
Lísia Maria, Viviane Gandra)







MARÍA EUGENIA SALCEDO

(Quito, Equador, 1982)

Artista educadora pós-graduada em arte e contemporaneidade pela Escola Guignard, Universidade do Estado de Minas Gerais, onde apresentou a pesquisa sobre escultura, palavra e performance “Esculturas que fiz”. É bacharel em artes plásticas com habilitação em escultura e litografia também pela Escola Guignard (2005) e desde 1998 trabalha como artista educadora em diversos projetos na Índia, Equador e Brasil. Foi premiada pelo Itaú Cultural no programa Rumos Educação, Cultura e Arte em 2008. Participou de várias exposições coletivas e ações, como a mostra coletiva de performance a partir das obras Miraculous Yellow Objects e Museum Floor Travel da artista holandesa Mariëlle Videler em 2009 na MIP² (CEIA), apresentando a performance Tudo o que nos separava subitamente falhou, a exposição coletiva X no Centro Cultural UFMG, a exposição Que mulher é essa? na Casa de Cultura de Sabará/MG, o coletivo de artistas da intervenção Solário, espaço de convívio na Faculdade de Direito da UFMG, comemorando os quarenta anos da queda da ditadura e vinte de democracia no Brasil, e a exposição coletiva MUWCI, em Bombaim, Índia. Escreve regularmente sobre arte e educação. Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG, Brasil.

Es artista y educadora con postgrado en arte y contemporaneidad de la Escola Guignard, Universidade do Estado de Minas Gerais, en donde presentó la investigación sobre escultura, palabra y performance “Esculturas que fiz”. Es licenciada en artes plásticas con habilitación para Escultura y Litografía también por la Escola Guignard (2005), y desde 1998 trabaja como artista educadora en diversos proyectos en la India, en el Ecuador y el Brasil. Fue premiada por el Itaú Cultural en el programa Rumos Educação, Cultura e Arte en el 2008. Participó en varias exposiciones colectivas y acciones, como la muestra colectiva de performance a partir de las obras Miraculous Yellow Objects y Museum Floor Travel de la artista holandesa Mariëlle Videler en el 2009 en MIP² (CEIA), presentando la performance Tudo o que nos separava subitamente falhou, la exposición colectiva X en el Centro Cultural UFMG, la exposición Que mulher é essa? en la Casa de la Cultura de Sabará/MG, el colectivo de artistas de la intervención Solário, espaço de convívio en la Facultad de Derecho de la UFMG, celebrando los cuarenta años de la caída de la dictadura y veinte de democracia en el Brasil, así como la exposición colectiva MUWCI en Bombay/India. Escribete regularmente sobre arte y educación. Vive y trabaja en Belo Horizonte, MG, Brasil.

Artist educator with a postgraduation degree in art and contemporaneity from Escola Guignard/UEMG [Universidade do Estado de Minas Gerais] where she presented her paper on sculpture, word, and performance “Esculturas que fiz”. She is bachelor in fine arts with certification on sculpture and lithography also from Escola Guignard (2005) and works since 1998 as artist educator in several projects in India, Ecuador, and Brazil. She was granted an award from [the Brazilian institution] Itaú Cultural within the Programa Rumos Educação, Cultura e Arte in 2008. She took part in several group exhibitions and actions, such as the group performance exhibition generated from the works Miraculous Yellow Objects and Museum Floor Travel, both by the Dutch artist Mariëlle Videler, 2009, on MIP² (CEIA), in Belo Horizonte, presenting the performance Tudo o que nos separava subitamente falhou, the group exhibition X at Centro Cultural da UFMG, the exhibition Que mulher é essa?, at Casa de Cultura de Sabará (Minas Gerais), the artist collective of the intervention Solário, espaço de Convívio at the Faculdade de Direito of UFMG, in celebration of the forty years of the end of the military dictatorship and the twenty years of the practice of democracy in Brazil, and the group exhibition MUWCI in Bombay, India. She writes regularly about art and education. Lives and works in Belo Horizonte, MG, Brazil.



2006
Ser-céu
detalhe detalle detail
acrílica sobre papel acrílica sobre papel acrylic on paper
dimensões variáveis
dimensiones variables dimensions variable
[fotos fotos photos Lísia Maria]

2007
Carregadas
(detalhe) detalle detail
acrílica sobre tela
série series
18 x 12 cm cada aprox. aprox. cada approx. each
[foto arquivo da artista]
[foto archivo de la artista][photo artist collection]



2007
 Descascando o amarelo da pintura
 detalhe detalle detail
 série de 19 fotografias
 serie de 19 fotografías 19 photography series
 15 x 10 cm cada cada each

2006 >
 Três rojo
 detalhe detalle detail
 parte da instalação/projeto
 parte de la instalación/proyecto part of installation/project
 tempo1, tempo 2
 vídeo video video (3'03")

2006-7 >
 da série de la serie from the series
 e você fala que eu demoro, Pinturas
 com propósitos específicos
 (detalhe) detalle detail
 série de fotografias
 serie de fotografías photography series
 30 x 20 cm cada cada each
 + vídeo video video

PATRICK MAKUMBE



(Marondera, Zimbábue, 1978)

Artista plástico e pintor, é graduado pelo Visual Art Studios (Harare, Zimbábue). Foi artista residente da Rijksakademie van Beeldende Kunsten (Amsterdã, Holanda) em 2004-2005. Realizou exposições individuais e coletivas, e teve seu trabalho publicado no Zimbábue, na Holanda e na Alemanha. Vive e trabalha em Harare, Zimbábue.

Artista y pintor, es graduado de los Visual Art Studios (Harare, Zimbabwe). Fue artista residente de la Rijksakademie van Beeldende Kunsten (Amsterdam, Holanda) en 2004-2005. Realizó exposiciones individuales y colectivas, y su trabajo fue publicado en Zimbabwe, Holanda y en Alemania. Vive y trabaja en Harare, Zimbabwe.

A visual artist and painter with a degree from the Visual Art Studios (Harare, Zimbabwe). He was a resident at the Rijksakademie van Beeldende Kunsten (Amsterdam, The Netherlands) in 2004-2005. His work has been shown (in both solo and group exhibitions) and published in Zimbabwe, The Netherlands and Germany. Lives and works in Harare, Zimbabwe.



2006

Gazing

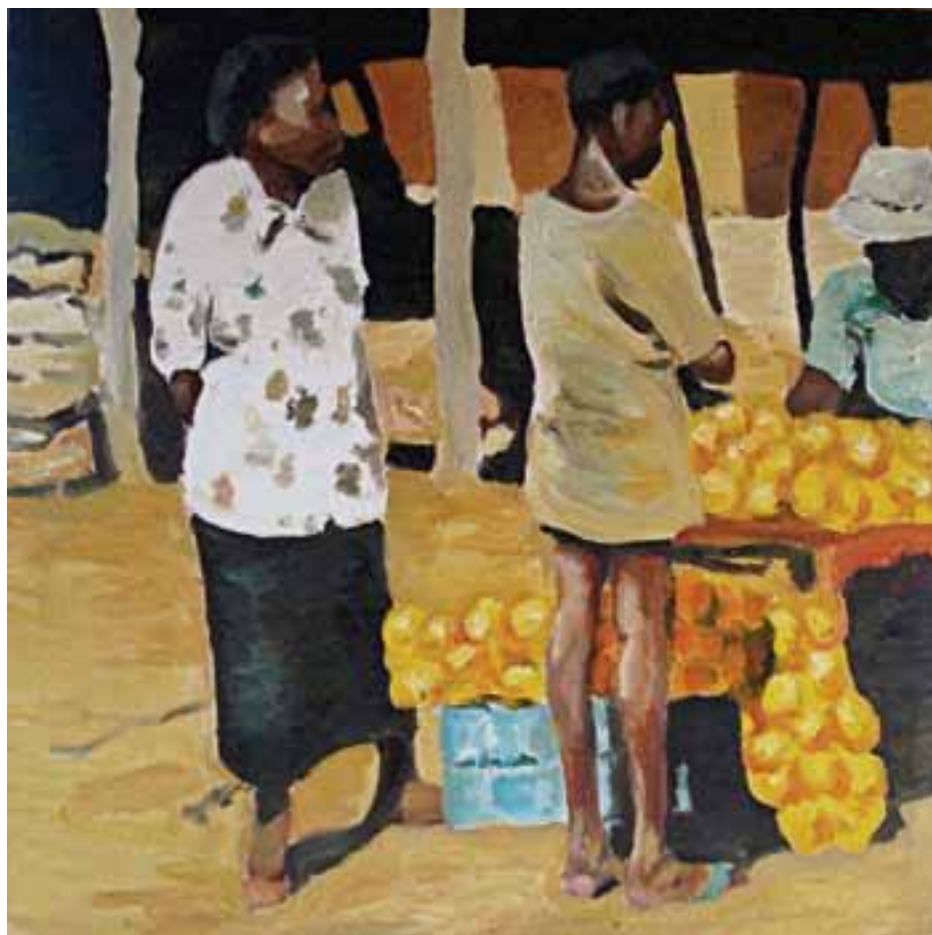
óleo sobre tela óleo sobre lienzo oil on canvas

110 x 110 cm

[foto arquivo do artista]

[foto archivo del artista] [photo artist's collection]

<< foto foto photo André Hauck (making of)



2006
The Market
óleo sobre tela óleo sobre lienzo oil on canvas
100 x 100 cm
[foto arquivo do artista]
[foto archivo del artista] [photo artist's collection]

2006 >
Tomato Vendors
óleo sobre tela óleo sobre lienzo oil on canvas
100 x 118 cm
[foto foto photo Pedro David]



RODRIGO FREITAS



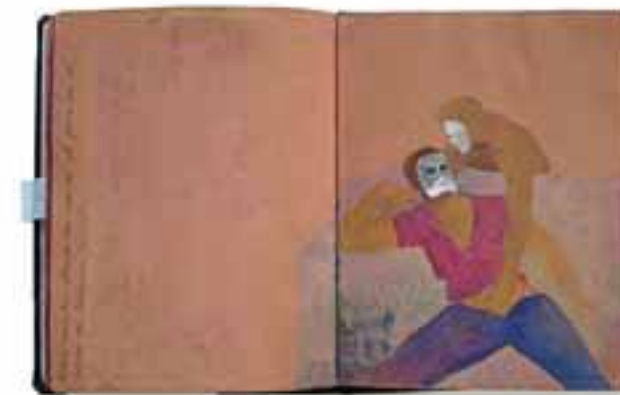
(Franca, SP, Brasil, 1983)

Possui graduação em belas artes pela Universidade Federal de Minas Gerais com habilitação em pintura (2006) e gravura (2008). Atualmente é mestrando do Programa de Pós-graduação da mesma instituição. Participou de um intercâmbio acadêmico com a Università degli Studi di Bologna, Itália. Esteve em várias exposições, entre elas: 15º Salão UNAMA (Grande Prêmio); MARP – Ribeirão Preto; Variações sobre o mesmo abandono, MUNA/MG (individual), todas em 2009; Fiat Mostra Brasil, Fundação Bienal – Porão das Artes, São Paulo, e Pictórica, Palácio das Artes, Belo Horizonte, ambas em 2006; (Prêmio) Jovens Gravadores do Mercosul, Uruguai, Montevidéu, e Cidades Visíveis, Galeria de Arte da Cemig, ambas em 2005; 29º Salão de Arte de Ribeirão Preto, e (individual) Galeria de Arte do BDMG, ambas em 2004. Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG, Brasil.

www.rodrigofreitasrodrigues.blogspot.com

Graduado en Bellas Artes por la Universidad Federal de Minas Gerais en las especialidades de Pintura (2006) y Grabado (2008). Actualmente cursa la Maestría en el Programa de Postgrado de la misma institución. Participó de un intercambio académico con la Università degli Studi di Bologna, en Italia. Participó de varias exposiciones, entre ellas: el 15º Salón UNAMA (Gran Premio), MARP – Ribeirão Preto; Variações sobre um mesmo abandono, MUNA/MG (individual), todas ellas en el 2009, Fiat Mostra Brasil, Fundación Bienal – Porão das Artes, São Paulo, y Pictórica, Palácio das Artes, Belo Horizonte, ambas en el 2006; (Premio) Jovens Gravadores do Mercosul, Montevidéu, Uruguay, y Cidades Visíveis, Galeria de Arte de Cemig, ambas en 2005; 29º Salón de Arte de Ribeirão Preto, y (individual) Galeria de Arte del BDMG, ambas en 2004. Vive y trabaja en Belo Horizonte, MG, Brasil.

Holder of degrees in fine arts, with emphasis on painting (2006) and engraving (2008), from the Universidade Federal de Minas Gerais. Currently studying for a master's degree on the Postgraduate Program of the same institution. Participated on an academic exchange program with the Università degli Studi di Bologna, Italy. His work has featured in various exhibitions, including the 15th Salão UNAMA (Grande Prêmio); MARP – Ribeirão Preto; Variações sobre o mesmo abandono, MUNA/MG (individual), all in 2009; Fiat Mostra Brasil, Fundação Bienal – Porão das Artes, São Paulo, and Pictórica, Palácio das Artes, Belo Horizonte, both in 2006; (award winner) Jovens Gravadores do Mercosul, Uruguay, Montevidéu, and Cidades Visíveis, Galeria de Arte da Cemig, both in 2005; the 29th Salão de Arte de Ribeirão Preto, and (solo) Galeria de Arte do BDMG, both in 2004. Lives and works in Belo Horizonte, MG, Brazil.



2007
Livro dos desejos

2007
Livro dos medos

têmpera sobre papel
témpera sobre papel tempera on paper
25 x 16 cm
[fotos fotos photos Rodrigo Freitas]

< foto foto photo André Hauck (making of)





2005
 sem título sin título untitled
 têmpera sobre tela
 têmpera sobre lienzo tempera on canvas
 220 x 160 cm
 [foto foto photo Cleber Falieri]

2008 >
 sem título sin título untitled
 têmpera sobre tela
 têmpera sobre lienzo tempera on canvas
 220 x 160 cm
 [foto foto photo Rodrigo Freitas]



RONALDO GARCIA



(Belo Horizonte, MG, Brasil, 1981)

Graduado em artes plásticas pela Escola Guignard – Universidade Estadual de Minas Gerais (2005), atualmente estuda direito na Universidade Fumec. Sua primeira exposição coletiva foi Impróprio para menores (2003), em Belo Horizonte. Criou em 2005 o monumento Otimismo, dedicado aos advogados mineiros, localizado em frente à sede da Ordem dos Advogados do Brasil/MG, em Belo Horizonte. Fundou o Ateliê de Arte Mamacadela (2005-2009). Participou como artista e organizador de diversas exposições coletivas. Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG, Brasil.

Graduado en artes plásticas por la Escola Guignard – Universidade do Estado de Minas Gerais (2005), actualmente estudia derecho en la Universidade Fumec. Su primera exposición colectiva fue Impróprio para menores (2003) en Belo Horizonte. En 2005 creó el monumento Otimismo, dedicado a los abogados de Minas Gerais y ubicado al frente del Colegio de Abogados del Brasil de Minas Gerais en Belo Horizonte. Fundó el Ateliê de Arte Mamacadela (2005-2009). Participó como artista y organizador en diferentes exposiciones colectivas. Vive y trabaja en Belo Horizonte, MG, Brasil.

Graduated in fine arts on Escola Guignard UEMG [Universidade Estadual de Minas Gerais] (2005), Garcia currently attends the Law School at Fumec University. His first group exhibition was Impróprio para menores (2003), in Belo Horizonte. In 2005 he created the monument Otimismo, dedicated to lawyers from Minas Gerais, which was placed in front of the Ordem dos Advogados do Brasil/MG (Minas Gerais Bar Association) head office, in Belo Horizonte. Garcia founded the Ateliê de Arte Mamacadela (2005-2009). He participated as an artist and organizer of various group exhibitions. Lives and works in Belo Horizonte, MG, Brazil.



2009
O grande nu americano
óleo sobre tela óleo sobre lienzo oil on canvas
140 x 100 cm
[foto foto photo Cecília Silveira]

< foto foto photo André Hauck (making of)



2006
 Cattelan tó fora
 óleo sobre tela óleo sobre lienzo oil on canvas
 120 x 80 cm

2009 >
 Deus deve amar os idiotas mesmo
 óleo sobre tela óleo sobre lienzo oil on canvas
 220 x 170 cm

[fotos fotos photos Cecilia Silveira]



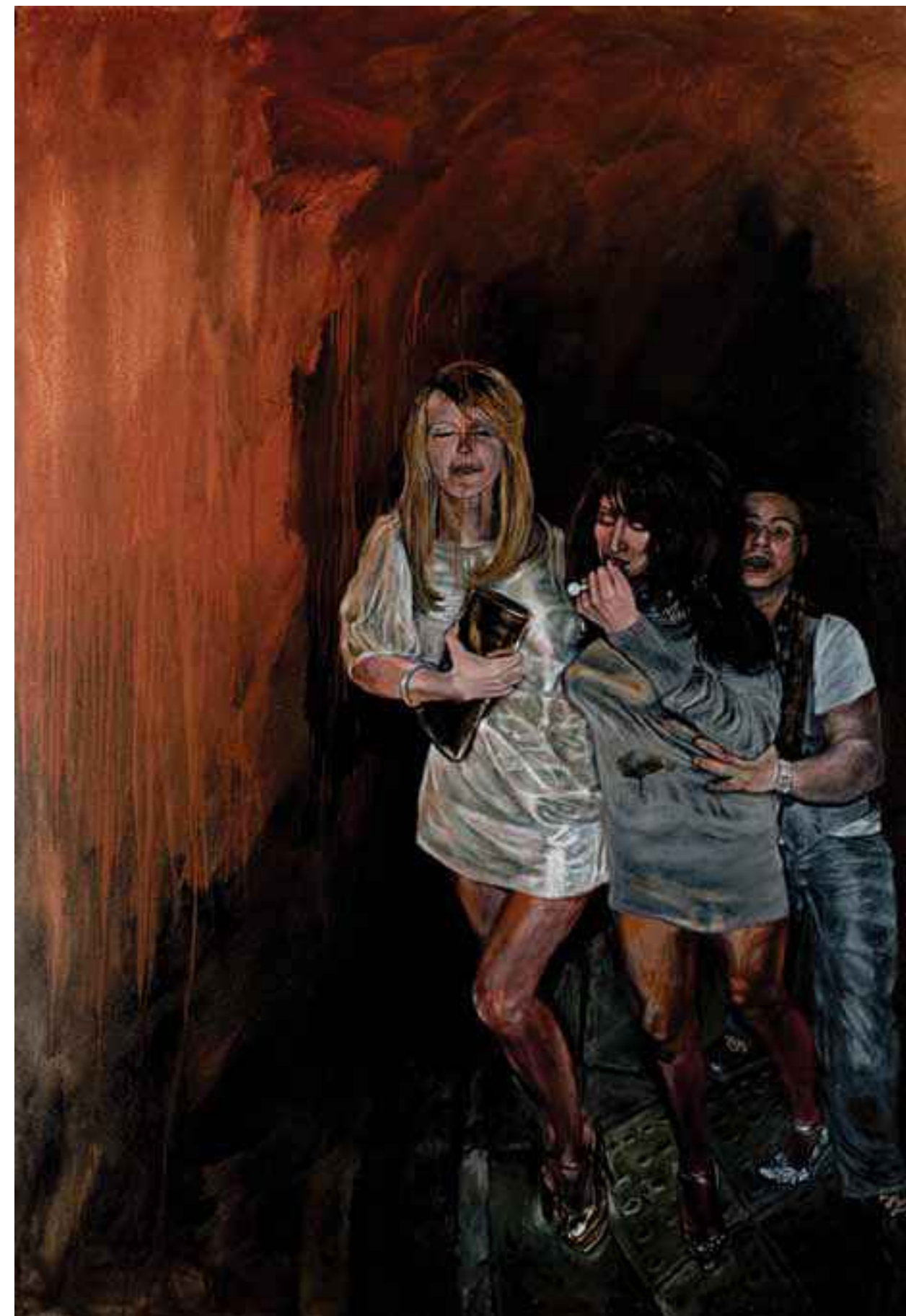
(São Domingos do Prata, MG, Brasil, 1967)

Artista plástico graduado pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É mestre pela mesma instituição. Concluiu residência na Rijksakademie van Beeldende Kunsten (Amsterdã, Holanda) no ano de 1999. Tem realizado exposições individuais no Brasil e no exterior e participado de exposições coletivas em diversas instituições como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil; Rohrbach Zement, Dotternhausen, Alemanha; Muu Gallery, Helsinque, Finlândia; e na Fondazione Pistoletto, Itália. Atua como performer, cenógrafo e figurinista em espetáculos de dança e teatro. Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG, Brasil.

www.marcopaulorolla.blogspot.com

Artista plástico, es graduado de la Escola de Belas Artes de la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG) y master por la misma institución. Hizo una residencia en la Rijksakademie van Beeldende Kunsten (Ámsterdam, Holanda) en 1999. Ha realizado exposiciones individuales en el Brasil y en el exterior y participado en exposiciones colectivas para diversas instituciones como el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro y el Museo de Arte Moderno de São Paulo, Brasil; la Rohrbach Zement, Dotternhausen, Alemania; la Muu Gallery, Helsinki, Finlandia, y en la Fundación Pistoletto en Italia. Actúa como performer, escenógrafo y figurinista en espectáculos de danza y teatro. Vive y trabaja en Belo Horizonte, MG, Brasil.

A visual artist graduated from the Escola de Belas Artes from UFMG [Universidade Federal de Minas Gerais]. He holds a master's degree from the same institution. He concluded a residency program at the Rijksakademie van Beeldende Kunsten (Amsterdam, The Netherlands) in 1999. He held solo exhibitions in Brazil and abroad, and has participated in group exhibitions at various institutions, such as Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, and Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brazil; Rohrbach Zement, Dotternhausen, Germany; Muu Gallery, Helsinki, Finland; and at Fondazione Pistoletto, Italy. He acts as performer, set designer, and costume designer for theater and dance presentations. Lives and works in Belo Horizonte, MG, Brazil.





< 2009
A Noite
da série de la serie from the series
Disyquilíbrio
acrílica sobre tela
acrílica sobre lienzo acrylic on canvas
183 x 265 cm

2008
Mudanças
da série de la serie from the series
Objetos de acúmulo
acrílica sobre tela
acrílica sobre lienzo acrylic on canvas
172,5 x 150 cm

[fotos fotos photos Pedro David]



2006
O visível e o invisível
detalhe detalle detail
estudo para performance, lápis de cor sobre papel
estudio para performance, lápices de colores sobre papel
study for performance, colour pencils on paper
42 x 30 cm aprox. approx.
Pintura além da pintura (CEIA)

2006 >
O visível e o invisível
performance/instalação
performance/instalación performance/installation
exposição exposición exhibition *Murilianas*
Palácio das Artes, Belo Horizonte, Brasil

[fotos fotos photos Viviane Gandra]





PINTURA ALÉM DA PINTURA

MARCO PAULO ROLLA*

A prática da pintura nos direciona impreterivelmente aos conceitos que a ela são inerentes e muitas vezes desprezados ou esquecidos diante do processo de desenvolvimento da história do fazer artístico. Ofuscada pelas novidades da tecnologia e pela temporalidade ansiosa do relógio digital, também esquecemos que a Pintura já obteve status de ciência da imagem, assim como o computador, técnico, transferidor de realidades virtuais.

Vamos tentar aqui caminhar no sentido de revelar sua presença e inserção no contexto da vida e da arte contemporânea. Proponho uma reflexão que nos obrigue a levar em consideração os diálogos que se concretizaram e que ainda são muito presentes entre a Pintura, com sua grande carga histórica, e as novas técnicas artísticas, como a instalação, a fotografia, o cinema e o vídeo. Entender a visão que o homem tem sobre o mundo através da Pintura e de técnicas mais imediatas vai ser sempre um desafio. O interessante agora é que a Pintura não se encontra mais no centro e é igualmente periférica, assim como as novas mídias um dia já foram. Mesmo assim, sempre está influenciando o centro. Mas hoje também não podemos negar o uso e a contribuição de todas essas mídias para o fazer da Pintura.

157

PINTURA COMO CORPO OU ESPELHO DA IRREALIDADE

É de manhã, a pintura na parede do cômodo.

Um corpo extenso, tamanho proporcional ao homem.

A luz da manhã acende suas cores estranhas e perfeitas.

Dependendo da posição em que você se coloca no espaço, a pintura mostra brilhos de tintas vinílicas e o “efeito” pictórico de texturas fixadas em massas.

Ao entardecer, a luz da pintura vai ficando mais real até o lusco-fusco do dia.

O espaço; o dia apaga a imagem.

A realidade da luz já não revela a realidade da pintura.

E assim, com este corpo, a imagem repousa na noite.

Cada década, cada século vai reinventando o olho contemporâneo; todas as mídias trabalham a percepção humana e assim fica impossível o esgotamento de qualquer meio visual, se tratado com o olhar e o espírito do agora. Dessa forma, este meio se mantém poderoso através de sua grande gama expressiva e perante a vontade do artista que se propõe a enfrentar suas problemáticas.

* Sobre Marco Paulo Rolla: ver página 146.

Muitos artistas que não são pintores se utilizam hoje dessas problemáticas, criadas no campo pictórico, como ponto de partida para seus trabalhos em “novas mídias”. Isto prova sua importância como elo na história e na manutenção de um discurso no fazer da arte contemporânea. Vídeo e fotografia trabalham com a imagem instantânea, pronta, direta, enquanto a Pintura cria uma imagem indireta e atemporal. O artista tem que construir a imagem, e isto a torna muito mais complexa. Assim, quando um videomaker ou um fotógrafo transforma o tempo real de uma imagem, impreterivelmente penetra o campo da Pintura. Colecionando camadas, opacidades, translucidez e temporalidade. Da mesma forma, muitos pintores têm se contaminado das novas técnicas e criado em suas obras um diálogo entre a Pintura e as ações artísticas contemporâneas.

A essência da Pintura como pensamento nos é preciosa, pois Pintura é uma maneira de pensar e se constitui um enorme padrão arquetípico a que vários artistas continuamente retornarão para a criação de novos experimentos da linguagem humana. O pintor busca, no enigma da Pintura, seu mistério, mas o pintor não quer ver com palavras.

... Essa filosofia por fazer é que anima o pintor, não quando exprime opiniões sobre o mundo, mas no instante em que sua visão se faz gesto, quando, dirá Cézanne, ele ‘pensa por meio da pintura’. Todas as questões, o autoquestionamento da filosofia, e desta para o mundo ao redor são desenvolvidas ao exemplo do pintor, que persegue o enigma da pintura, e não fazer ver por palavras.¹

Depois de todos os experimentos da vanguarda e o maior entendimento do espaço como desafio da arte, a Pintura também deixou de se colocar indiferentemente à arquitetura. Como colocar uma pintura para exibição sem observar a espacialidade arquitetural em relação ao sentido que se quer dar ao mostrar aquela pintura?

A Pintura tem retomado as paredes de murais, e até mesmo espaciais, muitas vezes de forma efêmera. Na verdade, ela recupera, com o exercício de instalações, do *site specific* e da arte urbana, vários exercícios do antigo ofício da pintura em igrejas e castelos na Antiguidade.

O TEMPO EXPANDIDO DE FAZER E DE OLHAR

Vamos considerar a Pintura como uma ferramenta de oposição aos tempos contemporâneos que, com o campo virtual, transformou a sensação de temporalidade. A Pintura nos obriga a viver o tempo real do relógio no momento do fazer e no momento de observar a obra, na paralisação de um tempo imaginado, expandido em grandes minutos. O artista e o espectador recriam a imagem em tempos diversos.

O fazer pictórico enfrenta um trabalho temporal, de observações de um vasto momento temporal. Parar e somente olhar, para fazer e para refazer, quando nos colocamos como observadores da obra. Ações rápidas e precisas ou lentas passagens por infinitas camadas. Camadas temporais. Um tempo lento, que nos remete ao tempo da criança, largo, onde apenas a luz do dia lhe diz que tem que brincar ou dormir. A criança preserva o tempo expandido, a percepção do presente, da expansão dos minutos.

A Pintura trabalha no presente. O fazer se faz no presente momento do toque, do soco, do rasgo, do esfregão e da carícia. Os pincéis determinantes, agindo no presente das ações do artista.

¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 166.

Estas reflexões nos serviriam também para determinar certos parâmetros da performance, que se utiliza de relaxamentos do tempo, para alcançar o espectro da imagem construída, representacional, pictórica. Mas que sempre é forçada a encarar o presente temporal da ação, a existência de cada segundo presente no estado performático, assim como o pintor no momento de decisão da ação. O pintor também determina quando termina sua performance.

A Pintura é o fantasma da somatória de várias presenças do artista. Poderíamos relacionar o uso do corpo do performer a um pincel. Na Pintura é ele, o pincel, direcionado por vários impulsos humanos, conscientes e inconscientes, que reflete e presencia todos os minutos do fazer, dos impulsos do corpo inconsciente do artista, pois, ao contrário do performer, o pintor deixa o corpo carnal inconsciente para ativar outros registros de sua existência. Ambos os olhares, cerebral e emocional, conectam-se diretamente com a ponta do pincel; o artista está bêbado, tomado pelo fazer sedutor das tintas e do poder de seus efeitos aquosos. Braços, mãos, tronco, pernas e dedos se contorcem para o toque desejado.

Como um efeito Medusa, a Pintura domina, pelo olho e pelo tato, a alma do artista. Apesar do frequente clichê da relação da Pintura com a beleza, com valores estéticos tradicionais, a realidade é que podemos esperar da Pintura o horrível e o sublime. Muitas vezes ela contradiz o comando e se transforma aos olhos do observador.

O FANTASMAGÓRICO, A REALIDADE EMOCIONAL E INVISÍVEL DO OLHAR

O artista observa os fantasmas que ainda não estão presentes na imagem concreta do universo humano. A cada camada e etapa de seu plano de representar auras da realidade, o artista duvida de sua competência para conduzir a aparição da imagem, para enxergar os melhores contornos, manchas, nebulosas. Comandar o toque do pincel na superfície imagética.

É dentro desses espectros da forma, da dúvida dela mesma, que se encontram soluções visuais muitas vezes mais fortes do que a idealizada a priori. A alma e os olhos do artista têm que estar vigilantes e ligados à sensibilidade visual de cada uma dessas camadas de escolha de cada um desses momentos. A Pintura é carregada deles, são eles que determinam a leitura de cada trabalho. É dentro desses momentos que se encontram os momentos mágicos onde a técnica pode ultrapassar o representacional, para trazer uma dimensão invisível ao olho, da cor e da atmosfera emocional. A Pintura pode representar a atmosfera do ar, mudar a lógica da perspectiva do olho e do cérebro para ressignificar e trazer vida particular a cada imagem criada nesse limbo do sensível.

Hoje vemos o revirar na história da imagem, banalizada pela mídia através de vários meios como a televisão, veiculando o vídeo, o cinema e a fotografia, como produtos capitais. O homem é bombardeado por imagens prontas, duras e sem alma. As técnicas artísticas tradicionais como a Pintura nunca vão perder o poder de transformar a realidade através das atmosferas somente representáveis pelo olho do sensível e pelo torpor do racional.

A Pintura nos permite a criação de uma realidade emocional além da imagem rápida do real. Quando uma fotografia adquire efeitos atmosféricos através da escolha da luz ou manipulações digitais, tem uma relação direta com nossa

percepção pictórica ou cinematográfica da imagem. Hoje existem pessoas que acreditam no esgotamento das técnicas tradicionais como poéticas do contemporâneo, mas se esquecem de que são justamente essas técnicas que preservam uma dimensão do desconhecido, além do real, pessoal, única de cada olhar.

O toque presencial, temporal, acidental, exato e frágil.

Assim se forma a imagem, na presença do toque, que determina muitas emoções. Dependendo do toque sabemos o esforço, a rapidez, energia ou fraqueza da pessoa naquele momento, assim o artista se mobiliza para deixar transmitir seus pensamentos emocionais ou racionais.

SOBRE A ARTE DE UM MODO GERAL

RONALDO GARCIA*

Em pleno ano 2009, em meio a uma crise filha da puta, voltam as velhas questões que nunca me abandonaram: por que fazer arte e por que isso me atrai tanto? Esta me remete de imediato às minhas mais remotas lembranças, de quando menino, rabiscando caveiras, facas e mulheres peladas. Espero que nenhum psicanalista busque explicação nisso!

Desde que empunhado o lápis pela primeira vez, esse me mostrou que eu seria um péssimo desenhista, apesar de esforçado. Mas isso não mudou nem um pouco meu interesse pela arte, pela fabricação e modificação de imagens, pelo contrário. Passei a procurar outros que, como eu, não acreditavam que a arte estivesse no desenho de observação ou na natureza-morta. Se tivesse que viver de desenhar ou pintar as pessoas como elas pretendem, certamente morreria de fome, apesar de acreditar que quase todo artista neste país – que tem sérias dificuldades para entender a importância desse elemento como fomentador de cultura – está à beira de perecer por isso.

Com os estudos universitários sobre a matéria em questão, mais precisamente na Escola Guignard (UEMG), palco dos mais interessantes debates e celeiro que já rendeu grandes artistas ao cenário internacional, passei a ver a arte com olhos mais maduros e com o coração mais criança. Percebi que minha falta de paciência para me dedicar ao domínio das aparências não era um defeito, mas uma característica. E a descoberta do óleo sobre tela, esse velho que para mim nunca sairá de moda, era o que eu precisava para ter certeza do que eu faria até o último dia da minha vida.

Seja como for, já que sobre a vida não temos controle, “mesmo que eu ande pelo vale das sombras, nada temerei”, porque, além do meu amor à arte, tenho a paixão pelo Direito, e advogado, no “vale das sombras”, será apenas um ser em seu habitat natural, como muitos dizem. O importante é que todas as questões que eu acreditar pertinentes encontrarão sempre espaço em meu labor artístico, seja qual for a técnica que perceber como a necessária para a questão, como principalmente na minha técnica favorita, o óleo.

Tendo notado que a arte não é a simples produção de alguma imagem, com pretensão de perdurar no tempo e no espaço, principalmente no espaço das salas das casas das madames, dedico-me a esta como a um vício. Em todas as profissões, as pessoas escolhem o que querem ser e se dedicam a ela; na arte, para quem realmente nasceu para a arte, a história é bastante diferente: o artista faz seu trabalho porque não consegue deixar de fazê-lo.

Mas o que seria isso que nos prende na produção, na fruição ou simplesmente na mera curiosidade do que vem a ser a tal Arte? O que estaria por trás do

* Sobre Ronaldo Garcia: ver página 142.

sorriso da Monalisa para fazer com que tantos a busquem como que numa romaria a um objeto sacrado? Quem determina a importância deste ou daquele objeto para colocá-lo em um pedestal e chamá-lo de Arte? Sobre essas perguntas, formei milhões de teorias, uma contrariando perfeitamente a sua anterior, mas descobri que sozinho não teria a capacidade de determinar o que seria Arte, só me cabe produzir, mesmo porque não consigo deixar de fazê-lo.

Vivenciando o sistema que envolve a produção, a discussão, e observando, mesmo que de longe, a parte da comercialização do que chamaremos, por ora, de arte, percebi que a coisa é ainda mais complicada do que a forma como eu o enxergava antes de me ver inserido no mesmo. Entre todos os elementos que se prestam a afirmar este ou aquele objeto como artístico, contamos com nosso próprio interesse de artista na criação do mesmo; com os galeristas, que buscam entre os objetos produzidos aquele mais adequado para sua clientela, na maioria das vezes endinheirados que, norteados pelos próprios galeristas sobre o que é “interessante”, ou não, elegem este ou aquele objeto para ocupar um canto de seu “bem-decorado” apartamento; além de vários outros elementos, como o crítico, geralmente alguém que discute tanto a Arte que não tem tempo para pensá-la, e os produtores culturais, esses imprescindíveis!

Na caminhada por esse terreno tão arenoso, tive a sorte de me deparar com situações e oportunidades ímpares, entre as quais o seminário do Centro de Experimentação e Informação de Arte, que a partir do tema Pintura além da pintura juntou artistas e pensadores em um enorme galpão durante vários dias e algumas noites, para pensar, produzir e debater o que seria essa pintura e qual seria seu espaço e pertinência neste mundo pós-industrial. O que estaria além dela? Ainda titubeio ante esse questionamento, mas as marcas que ficaram desses encontros artísticos são indelévels.

A minha pesquisa sempre foi baseada no tema “o homem e suas relações sociais”. Sempre acreditei que a Arte é política; mesmo quando não temos uma vontade política, no sentido restrito da palavra, sempre tomamos algum partido quando fazemos arte. Até quando fugimos de nossa responsabilidade de questionadores do sistema em que estamos inseridos, somos políticos. Não há como fugir disso. O homem é um ser que vivencia política em todos os instantes, e o artista não é diferente.

O que foi vivenciado no seminário enriqueceu a todos os que tiveram a oportunidade de participar de alguma forma. Várias cabeças diferentes com interesses bem próximos. Um grande ateliê de onde saíram trabalhos de arte, onde relações entre pessoas interessantes se formaram ou mesmo se estreitaram. Debates, risadas, cafés, bolos e cervejas ajudaram na minha busca pelo trabalho que faz parte do meu cotidiano.

Quanto ao resto, não sei. Em busca da resposta sobre o que seria “pintura além da pintura” encontrei o mundo. Um mundo que vai continuar tendo suas crises filhas das putas, mas felizmente continuará tendo pintura e toda a Arte em geral.

Nula é a vida sem a Arte, e pobre é a arte sem a pintura.

TAMBÉM

MARÍA EUGENIA SALCEDO*

SOBRE A PINTURA, INCLUSIVE.

Também, ainda, até, mesmo, igualmente, inclusive, mais, ao mesmo tempo... uma imagem é maior do que a forma como esta foi feita. A mesma imagem, feita de formas diferentes, é, antes de tudo, uma mesma imagem. Depois, também é outra coisa. Para mim, a imagem é igual ao corpo depois de uma performance; continua corpo e ainda continua com o registro da obra à flor da pele.

A imagem produzida antes da produção, a imagem mental, é fiel ao que o corpo consegue executar para atingir essa imagem; mesmo que o resultado seja totalmente diferente. E sejam técnica, vontades, novas ideias ou materiais a construir novas pontes de linguagem ou novas pinturas, algo sempre é criado. Estou no ponto onde comecei, mas este ponto parece novo.

Pinto a casa, sou a casa, moro na casa, há cor na casa, habito a casa e a altero ao pintá-la. A pintura está além dela mesma porque é possível voltar a ela, ir e voltar, e trazer os vestígios, sempre, também, ainda, até, mesmo, inclusive, mais, ao mesmo tempo.

* Sobre María Eugenia Salcedo: ver página 131.

DANIEL SENISE

(Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1955)

Em 1980, formou-se em engenharia civil pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, tendo ingressado na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no ano seguinte, onde participou de cursos livres até 1983. Foi professor na mesma escola de 1985 a 1996. Desde os anos 1980 o artista vem participando de mostras coletivas, entre elas a Bienal de São Paulo, a Bienal de La Habana, em Cuba, a Bienal de Veneza, a Bienal de Liverpool, a Trienal de Nova Délhi, no MASP e no MAM de São Paulo, no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, no MOMA, em New York, no Centre Georges Pompidou, em Paris, no Museu Ludwig, em Colônia, Alemanha. Tem exposto individualmente em museus e galerias no Brasil e no exterior, entre eles o MAM do Rio de Janeiro, MAC de Niterói, Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, o Museum of Contemporary Art, em Chicago, o Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey, México, Galeria Thomas Cohn Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro, Ramis Barquet Gallery e Charles Cowley Gallery, em Nova York, Michel Vidal, em Paris, Galleri Engström, em Estocolmo, Galeria Camargo Vilaça, em São Paulo, Pulitzer Art Gallery, em Amsterdã, Diana Lowenstein Fine Arts, em Miami, na Galeria Silvia Cintra, no Rio de Janeiro, Galeria Vermelho, em São Paulo, e a Galeria Graça Brandão, em Lisboa. Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

www.danielsenise.com

Concluyó en 1980 sus estudios de Ingeniería civil en la Universidad Federal de Río de Janeiro e ingresó el año siguiente a la Escuela de Artes Visuales del Parque Lage, en donde participó de cursos libres hasta 1983. Fue profesor de la misma Escuela de 1985 a 1996. Desde los años 80 el artista participa en muestras colectivas, entre otras, la Bienal de São Paulo, la Bienal de La Habana, Cuba, la Bienal de Venecia, la Bienal de Liverpool, la Trienal de Nueva Delhi, en el MASP y en el MAM de São Paulo, en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, en el MOMA, en Nueva York, en el Centro Georges Pompidou, en París, en el Museo Ludwig, en Colonia, Alemania. Ha expuesto individualmente en museos y galerías en el Brasil y el exterior, entre otros el MAM de Rio de Janeiro, MAC de Niterói, Museo Oscar Niemeyer, en Curitiba, el Museum of Contemporary Art, en Chicago, el Museo de Arte Contemporáneo, en Monterrey, México, Galería Thomas Cohn Arte Contemporáneo, en Rio de Janeiro, Ramis Barquet Gallery y Charles Cowley Gallery, en Nueva York, Michel Vidal, en París, Galleri Engström, en Estocolmo, Galeria Camargo Vilaça, en San Pablo, Pulitzer Art Gallery, en Ámsterdam, Diana Lowenstein Fine Arts, en Miami, en la Galeria Silvia Cintra en Rio de Janeiro, en la Galeria Vermelho, en São Paulo, en la Galeria Graça Brandão, en Lisboa. Vive y trabaja en Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Graduated in civil engineering from Universidade Federal do Rio de Janeiro in 1980, Senise joined the Escola de Artes Visuais do Parque Lage in the following year, where he attended free courses until 1983. He was a lecturer at the same school from 1985 to 1996. Since the 1980s the artist has taken part in group exhibitions such as Bienal de São Paulo, Bienal de La Habana, in Cuba, Venice Biennale, Biennial of Liverpool, Triennial from New Delhi, MASP and MAM in São Paulo, at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, MOMA, in New York, at Centre Georges Pompidou, in Paris, at Museum Ludwig, in Cologne, Germany, amongst others. Daniel Senise has held solo exhibitions in museums and galleries in Brazil and abroad in places such as MAM in Rio de Janeiro, MAC in Niterói (RJ), Museu Oscar Niemeyer, in Curitiba, the Museum of Contemporary Art, in Chicago, the Museo de Arte Contemporáneo, in Monterrey, Mexico, at the Galeria Thomas Cohn Arte Contemporânea, in Rio de Janeiro, Ramis Barquet Gallery and Charles Cowley Gallery, in New York, Michel Vidal, in Paris, Galleri Engström, in Stockholm, Galeria Camargo Vilaça, in São Paulo, Pulitzer Art Gallery, in Amsterdam, Diana Lowenstein Fine Arts, in Miami, at the Galeria Silvia Cintra, in Rio de Janeiro, Galeria Vermelho, in São Paulo, and Galeria Graça Brandão, in Lisbon, Portugal. He lives and works in Rio de Janeiro, RJ, Brazil.



2006

Poça 1

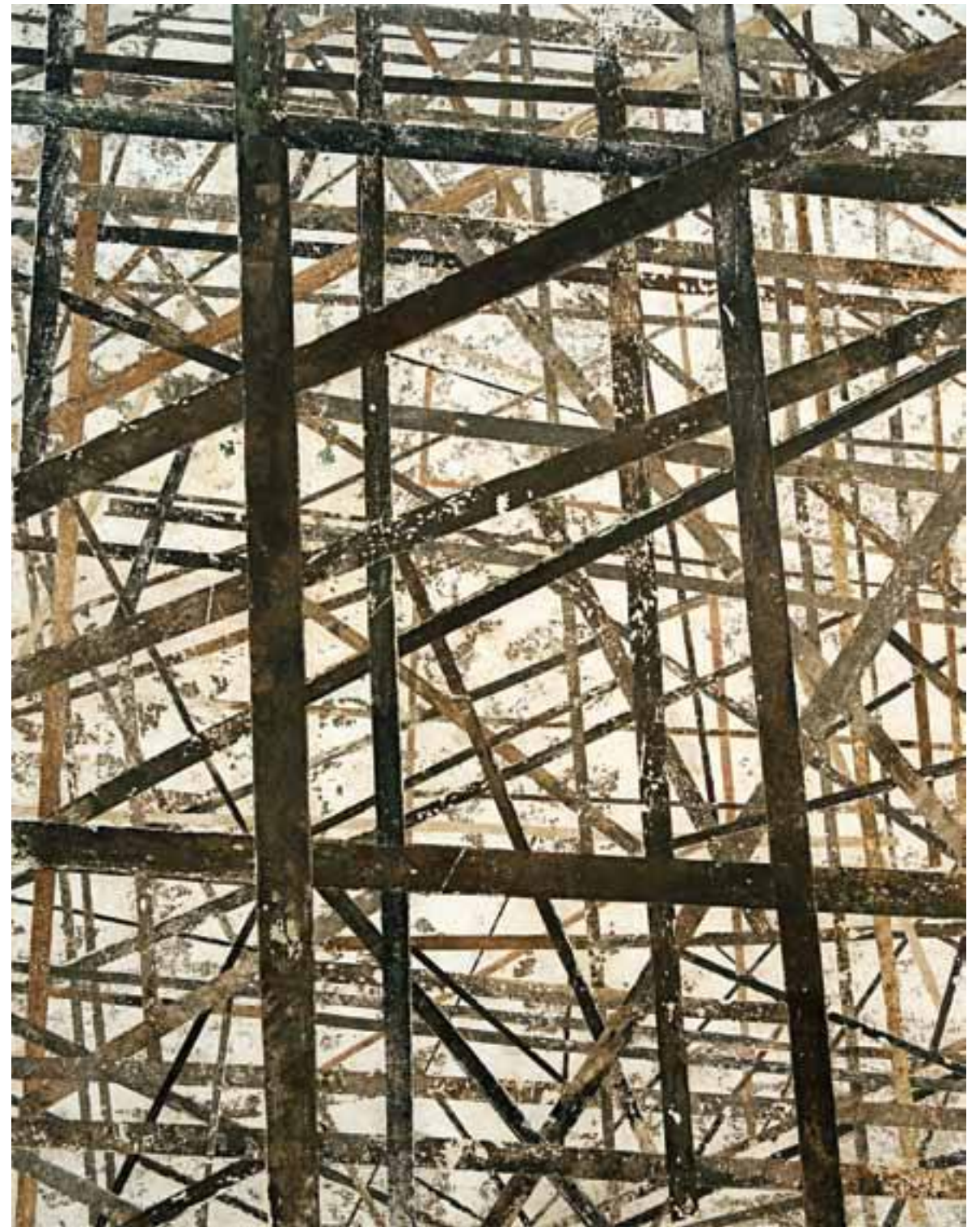
medium acrílico e resíduos em tecido, colagem sobre madeira

medium acrílico y residuos en tela, collage sobre madera

215 x 215 cm

[foto acervo do artista]

[foto archivo del artista] [photo from artist's collection]





168

<< 2008

Tham

acrílico sobre cetonite em colagem sobre alumínio

acrílico sobre *cretone* em collage sobre alumínio

acrylic on *cretone* in collage on aluminium

155 x 200 cm

< 2008

D1

medium acrílico e resíduos em tecido, colagem sobre alumínio

medium acrílico y residuos en tela, *collage* sobre alumínio

acrylic medium and residues on fabric, collage on aluminium

155 x 200 cm

2007

Soft and Hard

detalhe detalle detail

acrílico sobre colagem em alumínio

acrílico sobre *collage* en alumínio

acrylic on collage in aluminium

465 x 250 cm

2009 >

Skira III

papel de livros de arte colado sobre alumínio

papel de libros de arte pegados sobre alumínio

paper from art books glued on aluminium

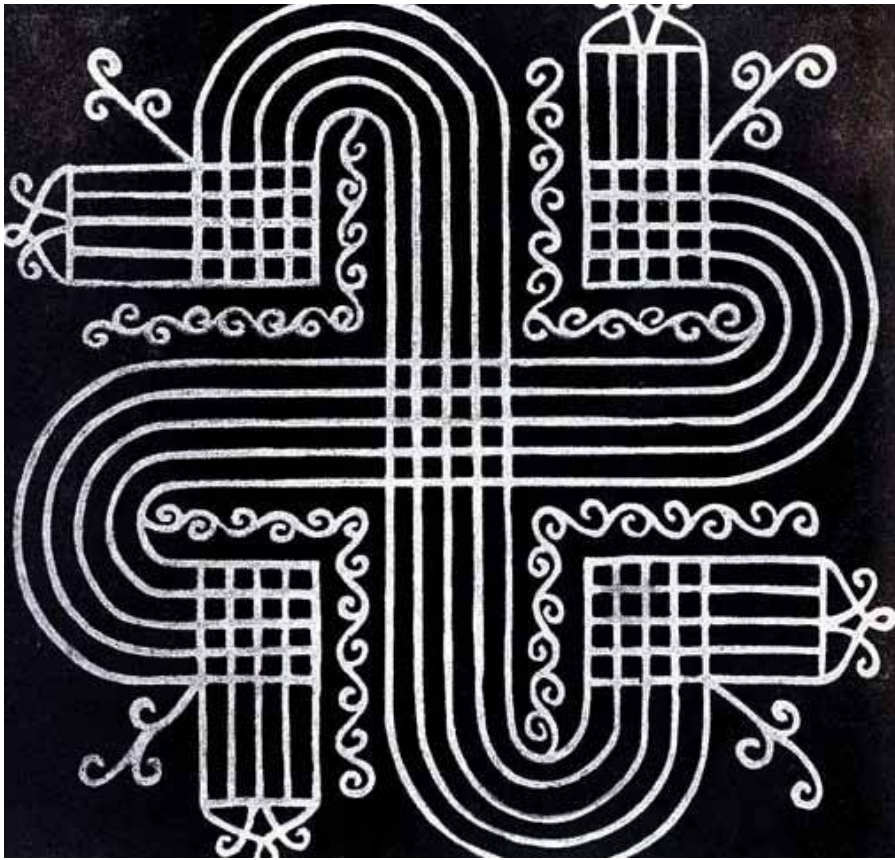
167,5 x 155 cm

[fotos acervo do artista]

[fotos archivo del artista] [photos artist's collection]



169



170





III



V



IV



VI



VII



VIII

REFLEXÕES SOBRE O QUE ESTÁ ALÉM:

EXPERIMENTOS EM ARTE PÚBLICA, CULTURA E VIDA

RUSTOM BHARUCHA (palestra)

[versão de REGINA ALFARANO]

É um grande prazer estar aqui em Belo Horizonte. Agradeço a Marcos Hill pelo generoso convite. Nos conhecemos em Durban, na África do Sul, quando eu trabalhava em um projeto de arte pública chamado Tangencya – uma linda palavra da sua língua, o português, que evoca muitas dimensões do tato. Quero crer que o tato tem a propriedade de unir as pessoas nas fronteiras de divisões disciplinares, linguísticas, culturais e políticas. Por sugestão persuasiva do Marcos, o “tato” será o tema principal das reflexões desta minha fala.

A temática de Pintura além da pintura é ao mesmo tempo intelectualmente provocadora e intrigante. Embora eu não seja pintor, tampouco escreva sobre pintura, sou fascinado pelo conceito do que está “além”. O que queremos dizer quando falamos em “além”? Seria um salto para o desconhecido, um voo a céu aberto, ou um mergulho no abismo? Podemos elaborar algumas hipóteses comuns sobre essas três figuras de pensamento:

1. Todas elas – o salto, o voo e o mergulho – implicam movimento. Estar além significa não estar estático, mas estar em movimento, e em movimento contínuo, muito embora se tenha a ilusão de estar parado.
2. As três figuras de pensamento parecem ser ativadas a partir de um local ou ponto de partida bem específico, embora não denominado.
3. A duração e a distância reais do salto, do voo e do mergulho não têm limites e são incomensuráveis; nesse sentido, todos oferecem possibilidades transcendentais de se vislumbrar o Além.

Em um registro mais político, estar além pode significar não estar localizado em outro espaço ou tempo, necessariamente, porém neste nosso planeta Terra e num presente tumultuado, no final e nos limites de uma jornada ou disciplina ou prática específica. À medida que artistas e ativistas alargam as fronteiras de suas realizações individuais, o que está além pode estar encarando-os de frente, tal qual a “terra prometida” que um imigrante vê pelos vãos de uma cerca de arame farpado. O imigrante pode precisar apenas dar um passo para a travessia; porém, sem a necessária documentação e sem seguir a legislação, pode ser recebido com um tiro. Em tal cenário, um local que está além pode ser visto como um interstício, um espaço intermediário, ou uma interrupção de continuidade, que se situa entre o terror do conhecido, e a incerteza e os riscos do que está por vir. Como disse o teórico cultural Homi Bhabha: “O espaço que está ‘além’ e se interpõe transforma-se em um espaço de intervenção aqui e agora”.

<< I.
Kolam
Índia

<< II.
Kalam
Kerala, Índia

<< III-IV.
District Six Museum
Cidade do Cabo, África do Sul
Cidade del Cabo, Sudáfrica
Cape Town, South Africa

Philadelphia Mural Arts Program:
Estados Unidos Estados Unidos United States

<< V.
Common Threads
Meg Saligman

<< VI.
Butterflies of the Caribbean
Salvador González

< VII.
Dr. J
Kent Twitchell

< VIII.
Song of the Kites
Qimin Liu

[fotos arquivo do autor]

[fotos archivo del autor] [photos author's collection]

Há ainda outro aspecto fascinante na formulação deste simpósio: a repetição da palavra “pintura”. Quando pensamos em “pintura além da pintura”, a primeira “pintura” já cumpriu sua jornada, e está posicionada em outro ponto no tempo e no espaço; a segunda “pintura” vem atrás, e ainda não atravessou o interstício do que está “além”. E, no entanto, os dois estados são representados pela mesma palavra: “pintura”. A que já atravessou para o espaço que está além continua a ser reconhecida como “pintura”, indicando a tensão entre as palavras, que são as mesmas e, no entanto, repercutem de maneira diferente. E tais repercussões merecem atenção.

Nesta minha fala vou apresentar dois grupos de tópicos e de problemas para análise. O primeiro se refere às tentativas dos artistas e culturalistas contemporâneos – e não apenas dos pintores – em sua caminhada para além das restrições da museificação. Por que devemos praticar a arte além do ambiente fechado do museu? O segundo grupo de tópicos e problemas converge para a “maneira” da prática conforme se manifesta na arte pública. Quais são os diferentes modos de arte pública? O que trazemos de modos anteriores do conhecimento e da especialidade artística? Como adaptar, traduzir, subverter e trair as premissas subjacentes a este conhecimento e a esta especialidade? Como desaprender o que sabemos e nos abrimos para o surgimento de novas visões do que está além?

Como disse anteriormente, não escrevo sobre pintura, o que não quer dizer que não tenha reações à pintura. De maneira mais crítica, eu diria que estou começando a compreender o processo que envolve realmente enxergar uma pintura. Somente em 1977, quando saí da Índia pela primeira vez, é que vi pinturas também pela primeira vez em museus e galerias. Ainda me lembro do choque que senti ao me deparar com Guernica no Museu de Arte Moderna de Nova York, quando a obra ainda não estava protegida pela gaiola de vidro à prova de bala. Não me lembro de ter visto pinturas na Índia antes de 1977, pela simples razão de que ir a museus e galerias não fazia parte da cultura pública em Calcutá, onde cresci. Podíamos participar da cultura cosmopolita daquela cidade vibrante e caótica sem nos envolvermos com museus em nenhum momento. Na verdade, em todas as instituições que a Índia herdou em seu processo de colonização na construção de sua sociedade civil – a universidade, o teatro, o cinema e o clube de críquete, que passaram, sem exceção, por formas extremamente complexas de transformação e autoctonismo – a única que resistiu ao processo de descolonização foi o museu.

Em sua maior parte, os museus na Índia continuam sendo um depósito do passado colonial, um residual fossilizado de tudo aquilo que não tem importância na cultura do dia a dia. Poderíamos atribuir a fossilização do museu à indiferença do Estado e à ausência de um discurso museológico adequado no contexto indiano. Porém, se nos aprofundamos nessa questão, temos que dizer, também, que os museus indianos não fazem sentido no nível conceitual, tampouco nos níveis visceral e sensorial. O passado que é comemorado no confinamento de um museu é por demais peculiar e árido para os múltiplos passados na mutação da esfera pública da Índia. Os museus não conseguem lidar com essa multiplicidade de passados que colidem e coexistem num presente explosivo.

Em vez de me desesperar com a ausência de uma cultura vibrante de museus na Índia, preferiria concentrar-me diretamente nas práticas culturais da vida diária – da qual podemos retirar princípios catalíticos sobre o que está

Além. Estou pensando especificamente em uma prática que se chama kolam, ou seja, desenhos decorativos no chão, com muitas variações e muitos nomes em diferentes regiões da Índia (ver imagem 1, página 166). Esta prática está basicamente associada à rotina de uma dona de casa nas primeiras horas da manhã: a saudação ao sol por meio de um padrão geométrico de linhas, pontos, triângulos e círculos traçados no chão com pó e ervas. Na frente da casa, o kolam fica literalmente posicionado além da porta.

Uma versão especialmente elaborada do kolam é praticada no estado de Kerala, na região sudoeste da Índia, onde uma imagem tridimensional da deusa Bhadrakali (ver imagem 11, página 166) é moldada em intrincada filigrana com diferentes tipos de pó: branco, preto, amarelo, verde e vermelho, extraídos do arroz, do arroz queimado, da cúrcuma, de folhas, e de uma mistura de cúrcuma e limão. Todas as substâncias do kalam, como é chamado em Kerala, são naturais e biodegradáveis. Muito embora este trabalho exija horas, e talvez uma noite inteira, antes que a deusa Bhadrakali surja da terra, o ponto culminante não é a finalização da imagem. Depois de terminada, ela simplesmente representa o momento crucial da transição, que precede a manifestação do que está Além. Este Além se materializa à medida que a fantástica imagem é sistematicamente apagada com folhas de palmeiras ou pelos pés do líder religioso e dos presentes ao ritual, que dançam sobre a imagem, reduzindo-a a um amontoado de cores indecifráveis. Somente quando a deusa é devolvida à terra, o Além está presente. Somente então se pode dizer que se está no território Além.

Desta prática eu gostaria de retirar três princípios que acredito poderem nos auxiliar a pensar neste conceito do significado de “além” – não pela sua representação literal, mas por um processo de tradução.

1. Em primeiro lugar, somos impelidos a pensar em impermanência. Como pessoa de teatro, sei que nenhuma representação permanece após seu término e, como disse certa vez Antonin Artaud, o mesmo gesto jamais será repetido da mesma forma duas vezes. Cada representação morre em seu processo de encenação. Estes são os truismos da minha disciplina. Nas artes plásticas, entretanto, a obra de arte deve ser preservada e, de certa forma, sua vida apenas começa a ser totalmente reconhecida no momento da exibição, da catalogação, da compra, da venda, do leilão, e da apreciação repetida em múltiplas reproduções. O próprio desejo de permanência embutido em uma obra de arte se empresta à museificação.

2. A impermanência do kalam não se restringe ao seu significado metafísico, mas está associada a um fato econômico de suma importância – não pode ser transformada em commodity. O desaparecimento da deusa no ritual da prática do kalam em Kerala é uma garantia de que não possa ser vendida. Literalmente falando, nada há para ser vendido. O processo de destruição da imagem está irremediavelmente ligado à não commodificação.

3. O princípio mais intrigante e mais precioso que podemos extrair do kalam é a humildade. Nessa prática, não há autoria, não há produto, não há impacto duradouro que se possa celebrar. Que diferença da Maia (Ilusão) da arte mundial, que é consumida na fogueira de vaidades, representada pelas infundáveis aberturas, bienais, retrospectivas, e eventos bombásticos! Que espaço pode existir para a humildade neste mundo contemporâneo da prática artística? O que a humildade poderia significar nesse contexto, não como virtude moral, mas como técnica real de criatividade, no sentido de se estar presente no mundo e além dele?

Há alguns anos lancei estes princípios em uma conferência que ministrei em Vancouver como parte de um simpósio que considerava as possibilidades de um “novo museu asiático”. A “Nova Ásia” pode ser compreendida como uma construção global e capitalista da Ásia Oriental (Hong Kong, Coreia e Japão), uma categoria hierárquica que domina os países mais pobres no sul e no sudoeste asiático. Mais de 50% das pessoas em Vancouver hoje provêm da Ásia Oriental ou são formados por seus descendentes; controlam o mercado imobiliário da cidade e têm grande orgulho de sua graduação nas melhores universidades. Na verdade, o capital econômico e educacional não se traduz, necessariamente, em capital cultural. Os devotos do controle do capital cultural das instituições artísticas e culturais – em especial os museus – são herdeiros de uma “distinção” familiar e de classe, e não mostram a menor tendência a abrir mão de seu poder.

Nesse contexto, o poder metafórico do meu argumento com relação à eliminação dos museus foi contestado por uma participante da Ásia Oriental no simpósio. Em sua opinião, deveríamos reivindicar o museu e nos apossarmos de sua estrutura de poder atual em vez de eliminar o legado de algo que já existe. Em minha opinião, o desafio não é apenas substituir o atual sistema de administração por outro, um grupo étnico de artistas por outro, um conjunto de obras de arte por outro, mas sim, e antes de mais nada, desconstruir as premissas conceituais do museu, aquelas que determinam o significado da arte.

A esta altura, poderão, com razão, imaginar que eu não goste de museus, ou que seja alguma espécie de excêntrico que odeia museus e que desconfia de todas as suas normas institucionais. Para complicar ainda mais tal hipótese, vou compartilhar com vocês minha paixão ao menos por um museu, na África do Sul – o District Six Museum (Museu do Distrito Seis), na Cidade do Cabo. De suas origens como um centro urbano para escravos libertados, o District Six transformou-se em uma localidade vibrante, multirracial e cosmopolita de operários nas proximidades do porto da Cidade do Cabo, onde pessoas de diferentes classes sociais e grupos étnicos viviam em extrema proximidade. Ameaçados por essas intimidades multirraciais, e inevitavelmente pelo impacto da miscigenação, o sistema de apartheid sob a Lei de Áreas de Agrupamento iniciou uma série de evicções forçadas no District Six. Famílias inteiras de grupos raciais específicos foram transferidas para conjuntos habitacionais distantes. No período entre 1966 e o final da década de 1970, milhares de pessoas perderam seus lares. Depois disso, a máquina do apartheid destruiu as casas e também as instituições civis e sociais do District Six – tudo foi reduzido a pó. Dessa brutalidade, da perda dos lares e da comunidade, e do profundo desejo de voltar ao District Six, formou-se um movimento de ex-residentes denominado Hands Off District Six (Deixe o Distrito Seis em paz). E desse movimento nasceu o District Six Museum – primeiramente como uma ideia, e depois como uma prática, abrigada e institucionalizada nos arredores de uma igreja abandonada (ver imagens III e IV, páginas 166-167).

No meu entender, a grande sensibilidade da curadoria desse museu não permitiu que se exibisse a violência sofrida no District Six por meio das estratégias ativistas e didáticas de costume, exemplificadas com fotos ampliadas em branco e preto para representar a violência e a destruição. Ao contrário – decidiu empenhar-se a exibir a ternura das necessidades básicas de um lar, um lar longe do lar, o lar de todos. O museu tornou-se uma espécie de santuário secular, onde o ato de recordar o District Six pudesse

ser passado a gerações inteiras. Duas das principais imagens do museu eram um mapa – porém, não um mapa oficial, mas feito à mão, colocado no chão, onde os antigos moradores podiam dançar, ter reuniões, meditar e marcar o lugar de suas casas. Um mapa vivo, e muito tátil. A outra imagem era uma instalação com placas de rua, que reuniam lembranças de esquinas, lugares, lojas, locais específicos, além de infindáveis encontros com o destino no District Six.

Recentemente tive a honra e a tarefa nada invejável de participar como palestrante de um encontro patrocinado pelo District Six Museum cujo título era Hands On District Six (Faça parte do Distrito Seis). Nesse encontro senti-me compelido a confrontar algumas verdades. Naquele momento eu sustentava que o District Six já não podia construir sua razão de ser sobre o desejo de voltar. Na verdade, a volta ao District Six na Nova África do Sul havia se tornado uma possibilidade real. Algumas famílias já haviam retornado – não às suas antigas casas, que haviam sido destruídas, mas a novos lares que tinham uma aparência um tanto surrealista na paisagem devastada. O desafio, naquele momento, era a negociação em meio aos intrincados aspectos legais e mecanismos burocráticos para que a logística e os aspectos econômicos relacionados à volta fossem definidos. Além disso, eu argumentava que o District Six havia se tornado uma história de sucesso, um modelo para museus comunitários no mundo todo, um santuário turístico para visitantes internacionais à Cidade do Cabo. O governo da Nova África do Sul adoraria incluir o museu nas publicações turísticas da chamada “nação arco-íris”. Porém, insistia eu, mais que nunca, que no momento em que o District Six tinha todas as possibilidades de ser consumido como nostalgia sentimentalista, tornava-se necessário reinscrever a violência e a brutalidade ali sofrida, o que exigia nada menos que a desconstrução do museu existente. Seria necessário “destruir” uma vez mais este lar, para que sua história fosse lembrada de maneira mais pungente e mais profunda.

Nem preciso dizer não se tratar de tarefa fácil. Chamei atenção para o fato de que entre o movimento Hands Off District Six e o encontro Hands On District Six, o distrito era apenas um amontoado de ruínas dentro do prédio do museu. Minha argumentação era a de que especificamente naquele momento – quando os especuladores imobiliários estavam fazendo suas rondas para novas aquisições – o foco deveria ser mudado para todo o District Six, e não se concentrar apenas no museu. Seria necessário inscrever o District Six – e sua história e memória social – como território ainda não reivindicado. Para tanto, sugeri usar cartazes/murais, que poderiam desempenhar um papel fundamental na tarefa de reapropriação da terra.

Minha inspiração para os murais nasceu de outro projeto que me toca profundamente – o Programa de Arte em Mural da Filadélfia (Philadelphia Mural Arts Program) – e que surgiu como resposta à Rede Antigrafite criada na cidade, em meados da década de 1980, e que foi absorvido pelo Departamento de Recreação. O Programa de Arte em Mural produziu aproximadamente 3 mil murais pintados em paredes e prédios inteiros nos diferentes bairros da Filadélfia, demonstrando a vibração e a beleza extraordinárias da arte pública. Em geral, quando se fala em arte pública, a tendência é enfatizar suas funções didáticas e sociais, sem reconhecer que a arte pública pode incluir beleza.

Este mural extraordinário de Meg Saligman (ver imagem v, página 167) COM O título Common Threads [Linhas comuns] lembra nada menos que um afresco

renascentista, porém incorporando a paisagem contemporânea e multirracial da Filadélfia, com homens e mulheres jovens, de diferentes raízes étnicas imitando a postura de pequenas estátuas europeias em porcelana. Com o olhar no horizonte e Além dele, vemos a figura central de uma adolescente afro-americana perdida em seu mundo atemporal de sonhos urbanos.

Outra imagem de extrema beleza é o trabalho de um muralista cubano, Salvador González – *Butterflies of the Caribbean* [Borboletas do Caribe] (ver imagem VI, página 167). As crianças do bairro colaboraram com as cores brilhantes dos azulejos que decoram o mural. A efervescência deste mural é ainda muito mais surpreendente quando o vemos onde está localizado: um parque deserto em um bairro operário na região norte da Filadélfia.

Outras imagens de muito impacto são as de heróis locais, como a do astro do basquete Dr. J (Julius Erving) pintada em tecido de paraquedas e presa à parede com gel acrílico pelo muralista de Los Angeles Kent Twitchell (ver imagem VI, página 168).

O Programa de Arte em Mural inevitavelmente suscita questões que dizem respeito às tensões entre as esferas civil e política. Sem examinar os processos sociais reais que estimulam sua prática, é fácil ver a arte no Programa como meio de despolitização da ira do submundo e da audácia dos anônimos artistas do grafite, muitos dos quais se tornaram parceiros dinâmicos no projeto de murais. Esse envolvimento com os artistas do grafite poderia ser considerado cooptação, se os murais tivessem a missão básica de “embelezar” as áreas afluentes da cidade. Mas, ao contrário, eles retratam a realidade da pobreza, das drogas e do crime nos bairros operários carentes da cidade.

Outro ponto a ser enfatizado é que enquanto os murais são identificados como arte praticada individualmente, por artistas vindos de diferentes regiões do mundo e patrocinados pela indústria e pelo comércio, as imagens destes murais são invariavelmente criadas a partir de consultas e diálogos com as comunidades locais. Questionando – e muitas vezes desafiando – a visão do artista, essas comunidades se envolvem em discussões e introspecções críticas sobre seus ideais, seus medos, seus sonhos, seus preconceitos e seus tabus, antes de finalmente escolherem e aprovarem a imagem de um artista. O processo de aprovação contribui para que o mural proporcione a sensação de propriedade coletiva e de inclusão. É interessante lembrar que praticamente nenhum mural do Programa de Arte em Mural foi danificado, pois, ao desfigurar um mural, a comunidade estaria desfigurando a si própria.

Ocasionalmente as pessoas da comunidade fazem parte do mural, como se pode ver na imagem vigorosa de Song of the Kites [A canção das pipas] do muralista chinês Qimin Liu, que fotografou as crianças do bairro antes de transferir as imagens para a parede (ver imagem VIII, página 168). Em um exemplo mais memorável, o aconchego tátil da comunidade por meio da diversidade e das diferenças é representado por um conjunto de mãos – velhas, jovens, negras, brancas, enrugadas, com anéis e com unhas esmaltadas – formando The Peace Wall [A parede pela paz], de Jane Golden e Peter Pagast: um dos mais permanentes ícones da esperança na Filadélfia dividida por raças.

Uma questão que o Programa de Arte em Mural não confronta na proporção devida é até que ponto o poder simbólico do mural pode realmente mudar a realidade concreta da comunidade. O Programa se contenta em delinear as

dimensões fantásticas e utópicas da imagem, orgulhando-se de pequenas ações, como a eliminação dos traficantes de drogas das vizinhanças do mural. Porém, em sua essência, a pobreza urbana, a miséria e a violência furtiva permanecem na comunidade depois de terminado o mural. Então, como podemos justificar a incoerência existente entre a beleza do mural e a pobreza de seu entorno? Muito embora criado ao ar livre e em colaboração com os moradores, o mural parece estar, ainda, preso às limitações simbólicas da imagem. Para conseguir avançar além da imagem, o projeto dos murais necessitaria de outras instituições que pudessem catalisar as “sensações do bem” construídas ao redor do mural em ações sociais e econômicas concretas para a regeneração da comunidade como um todo.

Mais adiante vou falar sobre os diferentes tipos de colaboração artística que podem facilitar as ações políticas. Vamos começar a preparar o terreno transferindo a fundamentação desta minha fala para uma compreensão mais participativa da prática cultural para além da esfera pública. Hoje, quando penso nessa prática, penso em processo: não apenas o processo artístico, mas sua interseção com os processos sociais, políticos e econômicos em espaços relativamente não marcados, ainda não controlados por grupos fixos. Em outras palavras, sinto cada vez mais próximo o desafio da possibilidade de se trabalhar fora dos limites civis estritamente definidos: uma possibilidade que pude testar em um projeto de arte interdisciplinar em andamento denominado Tangencya, em Durban, na África do Sul. Tangencya – uma palavra que abrange as múltiplas dimensões do “tato” – também tem a conotação de uma categoria mais geométrica do que é “tangente”, daquele ponto de contato entre duas superfícies, que podem – ou não – se cruzar em algum momento. No entanto, a política do tato no espaço pós-apartheid sugere mais o contato explosivo, ou o não contato, do que as tangentes.

Um pouco antes de visitar Durban pela primeira vez, eu tinha lido uma matéria em um jornal de Calcutá sobre uma vendedora indiana em um supermercado na África do Sul que se recusou a colocar o troco na palma da mão estendida de um homem negro africano, colocando o dinheiro no balcão entre eles. Tal gesto – ou melhor, não gesto – foi interpretado como racista de forma muito racista. Voaram acusações e contra-acusações dos dois lados da divisão racial. Em arte pública, a inspiração deve nascer de tais encontros na esfera pública: aparentemente pequenos em seus registros, porém imensos em termos dos efeitos por meio dos quais as comunidades politizam seu relacionamento mútuo.

O que significa “tocar” no espaço pós-apartheid, onde as segregações raciais permanecem intactas e amargas, e onde a violência do dia a dia – não apenas nas zonas de raças homogêneas, mas em todos os espaços intermediários, nas terras de ninguém – jamais foi tão volátil, tão arbitrária, tão aleatória e tão desprovida de sentido? Essa violência já não pode mais estar diretamente ligada a questões políticas, ideológicas ou mesmo raciais. Ela se propaga indiscriminadamente e pode ser descrita como a nova banalidade do mal na nova África do Sul. No entanto, seria muito fácil e incorreto culpar aqueles que perpetraram a violência por este “mal”, que pode estar associado de maneira muito mais substancial à narrativa oficial do Bem, representada segundo a luxuosa tradição de Verdade e Reconciliação, cujas ilusões de “sucesso” foram conseguidas em detrimento da justiça social e econômica. O estado de pobreza da imensa subclasse de negros na nova África do Sul, administrada por uma elite negra em conluio com a elite branca e as instituições do





x



xi

capitalismo global, poderia ser uma das causas básicas dessa violência que aparentemente parece não fazer sentido.

Neste cenário de violência, vou me concentrar em um projeto do Tangencya que me obriga a levá-los a Warwick Junction – um ponto de referência na paisagem de Durban, com estradas que se cruzam, a estação ferroviária de Berea, o ponto de táxi, passarelas para pedestres, e vários mercados – o mercado de verduras e legumes, o mercado de muti (tradicional medicamento africano), e o mercado de tecidos e de aventais. É cacofônico, com população densa, e um espaço tipicamente africano. Alguns dos meus amigos indianos que moram em Durban e cresceram nas imediações de Warwick Junction durante a era do apartheid jamais imaginariam ir até lá hoje – é uma zona proibida, uma área onde a possibilidade de esfaqueamentos e roubos é uma realidade.

E o que estamos fazendo nessa zona proibida? Tangencya apresentava uma performance de quinze a vinte minutos no palco, na área do mercado de Warwick Junction. A performance tinha o seguinte título A luta continua. Acredito que o slogan tenha sido criado no Brasil e de lá tenha viajado para Moçambique e por todo o continente africano, alimentando diferentes lutas em prol da liberdade e passeatas políticas. O caráter performático de A luta continua foi construído sobre duas imagens: uma, a famosa imagem fotográfica de Hector Peterson, um adolescente africano baleado nas ruas de Soweto em 1976 quando os jovens saíram às ruas para protestar contra a imposição do africâner como língua dominante para a instrução acadêmica. Peterson foi baleado e carregado nos braços de seu amigo – essa fotografia continua impressa na mente das pessoas, e representa um momento icônico da luta contra o apartheid.

A segunda imagem incluída na performance de A luta continua foi um cartaz criado pelo artista francês Ernest Pignon-Ernest, conhecido por suas intervenções visuais em espaços públicos. Em Durban (ver imagem ix, página 176-177), ele reinscreveu a imagem da fotografia de Hector Peterson em um cartaz em tamanho natural na parede, com a imagem de uma mãe africana carregando – em postura como a da Pietà – o corpo descarnado de um jovem africano morrendo de aids. De cada quatro habitantes do estado de KwaZulu-Natal, um é soropositivo. Nessa imagem, bem como na apresentação de A luta continua, as batalhas contra o apartheid e a aids são reunidas de forma conflitante.

Imaginem – um cartaz com a imagem de Ernest Pignon-Ernest consegue sobreviver na área do mercado em Warwick Junction (ver imagem x, página 178). A força deste cartaz remanescente – que já adquiriu ares de uma gravura – transformou-se no “destino” da performance de A luta continua, que começa no cemitério, ao lado de Warwick Junction: o único cemitério em toda a África do Sul onde os mortos de diferentes comunidades compartilham o mesmo espaço, apesar de estarem em zonas segregadas. Lápides de diferentes doutrinas podem ser vistas – muçulmanos, judeus, cristãos, pársis. Se o cemitério parece ser um espaço fértil, bem protegido e bem cuidado, é porque abriga um relicário dedicado a Hazrat Badsha Peer, um santo sufista local que chegou de Madras no final do século XIX para trabalhar como operário aprendiz nas plantações de KwaZulu-Natal. Conta-se que, muito embora ele não trabalhasse nos campos – preferindo meditar –, alguém sempre fazia todo o trabalho por ele. Com essas camadas de história envolvendo o comércio escravo e a história de raças segregadas, o cemitério é testemunha do poder visceral de locações reais para o trabalho de arte pública *site-specific*.

<< IX-X.
Cartaz de Ernest Pignon-Ernest
mercado de mercado de Warwick Junction market
Durban, África do Sul Sudáfrica South Africa

< XI.
A luta continua
performance com
projeto projecto Tangencya project
Durban, África do Sul Sudáfrica South Africa

[fotos arquivo do autor]
[fotos archivo del autor] [photos author's collection]



XII

184



XIII

A partir do cemitério (ver imagem xi, página 178), A luta continua começa seu formato de procissão sob a liderança do protagonista Clement Ntuli, que representa a si mesmo: um estudante de Teatro, soropositivo há mais de doze anos. Em sua essência, A luta continua trata da batalha travada em uma guerra muito maior contra a aids. No início da peça, ao som de um canto fúnebre antiapartheid cantado por um coral, Clement é carregado nos braços de uma mulher zulu – ambos surpreendentemente semelhantes às figuras do cartaz. Enquanto caminham pelo espaço denso e dissonante de Warwick Junction no horário de pico das três horas da tarde, param em frente ao cartaz onde Clement exorta os espectadores a respeito da aids. No processo, a imagem do cartaz se incorpora e ganha vida na performance, em espaço e tempo reais.

Sem dúvida, não se trata de mais uma peça teatral de propaganda sobre a aids com a instrumentalização de mensagens politicamente corretas. A performance de A luta continua demonstra relativa ausência de mensagens. Em primeiro lugar, o processo de montagem era invisível – mal se podia perceber seu desdobramento pela própria densidade de público – e mal se ouvia o texto mínimo na cacofonia do espaço. Definitivamente, não era mais um momento de “teatro invisível”, conforme a teoria de Augusto Boal. O “teatro invisível” tem como premissa uma ruptura estratégica predeterminedada que é acionada para catalisar uma crise, e onde as “deixas” criam, no espaço público, uma comoção que acende o debate. Por exemplo, um ator “invisível” pode entrar em um restaurante, pedir uma refeição, e, ao receber a conta, pode se recusar a pagar, instigando um debate intensificado pelos outros atores que desempenham o papel “invisível” de clientes reais.

Nessa linha de ativação de debate social, A luta continua não trazia nada de estratégico, preferindo trabalhar de boa-fé abrindo sua raison d'être aos camelôs de Warwick Junction. Os diretores do projeto negociaram o uso do espaço do mercado em diálogos com os camelôs, que concordaram com uma modesta recompensa pela colaboração prestada. Não seria de se surpreender que tal acordo fosse sistematicamente quebrado, até mesmo ao fim da performance, quando um dos camelôs exigiu pagamento maior por ter servido comida em uma de suas mesas. O que deveria ter sido um ato de generosidade – uma refeição grátis para todos ao final do espetáculo – foi sumariamente rejeitado com um lembrete sobre realidades econômicas subalternas. Esse exemplo torna claro que, para negociar os aspectos econômicos do espaço público controlado por uma subclasse, talvez tenhamos que abandonar nossos conceitos de “boa-fé”, e pensar em normas diferentes que desafiem as noções de civilidade mantidas em instituições culturais estabelecidas, como os museus, as galerias e os teatros. O espaço público funciona sob sua própria ética de incivilidade e de ilegalidade.

185

< XII.
A luta continua
performance com
performance con performance with Clement Ntuli
projeto proyecto Tangencya project
Durban, África do Sul Sudáfrica South Africa

< XIII.
da série de la serie from the series
Escraches
intervención intervención intervention
Grupo de Arte Callejero (GAC) + H.I.J.O.S.
Buenos Aires, Argentina

[fotos arquivo do autor]
[fotos archivo del autor] [photos author's collection]

Como os artistas se preparam para lidar com a ética da incivilidade e da ilegalidade? Certamente precisam direcionar seus protocolos e suas ideias a respeito do significado de fazer arte. O teórico cultural Stephen Wright é muito direto quando nos estimula a pensar sobre o que acontece quando os “artistas não fazem arte”. Nesse sentido, não é suficiente contar com a “reciclagem das técnicas e percepções associadas à arte em economia simbólica de arte”, como, por exemplo, nos numerosos projetos ativistas e de desenvolvimento em que o trabalho dos artistas com a população carente acaba sendo transportado para o espaço cívico do museu. Ao contrário desse tipo de prática cultural – que tem sua própria legitimidade – um número crescente de artistas está também injetando suas técnicas e competências artísticas na “economia geral e simbólica da realidade”, onde não há proteção ou endosso

do establishment artístico, onde o único reconhecimento (ou rejeição) com que se pode contar é propiciado por aqueles que habitam o espaço público onde o trabalho de arte é projetado.

Ao advogar em favor da fusão de competências artísticas e não artísticas, Wright oferece um vigoroso exemplo nas práticas colaborativas do grupo argentino avant-garde Grupo de Arte Callejero (GAC) com o movimento H.I.J.O.S., dedicado às vítimas que “desapareceram” durante a ditadura militar. Entre as práticas adotadas nesse projeto colaborativo, as mais importantes são as chamadas Escraches – ações coletivas em espaços públicos, em que a memória social das pessoas é representada e catalisada por meio de objetos do dia a dia, como mapas rodoviários e placas de trânsito. Só que esses mapas mostram as identidades e as localidades dos perpetradores do genocídio, que agora vivem incógnitos na sociedade “normal”. Da mesma forma, as placas indicam o caminho para antigos centros de detenção, onde as vítimas do genocídio eram interrogadas e torturadas (ver imagem XIII, página 180).

Em tais ações, as fronteiras da arte claramente adentraram o domínio político; ainda assim, existe uma ambivalência na visualização dessas “ações”, pois o establishment cultural e político não sabe como designá-las. Portanto, para os organizadores da Bienal de Veneza – para a qual o GAC foi convidado em 2003 – os membros do coletivo foram considerados ativistas; porém, para o Fórum Social Mundial em Bombaim (Mumbai), para o qual o GAC foi convidado em 2004, os membros do coletivo foram considerados artistas. Nem político, nem artístico, mas entre regimes disciplinares desses domínios, pode-se dizer que o GAC – entre outros grupos emergentes de ações sociais e culturais – ocupa o espaço intermediário do “além”, o “espaço de intervenção no aqui e agora”.

Ao me aproximar do final da minha palestra, seria interessante recapitular minhas abordagens para a ideia do que está Além. Comecei de maneira um tanto filosófica, sugerindo que se desejamos ir além do ambiente fechado do museu temos que nos engajar nos princípios da impermanência, da não comodificação, e da humildade, princípios estes que retirei do exemplo do kolam, ou seja, do tradicional desenho feito no chão. Em seguida, argumentei que muito embora o District Six Museum – nascido de um movimento político – seja uma experiência significativa, ele teria que se desconstruir para se manter conectado ao ritmo de mudança dos tempos. Por meio da prática de murais ao ar livre, demonstrei como temos que avançar além dos limites simbólicos da imagem para a regeneração da comunidade de maneira concreta. Com Tangencya, avançamos de maneira mais direta para as realidades da esfera pública, onde a imagem de um cartaz antiapartheid/ anti-aids é incorporada na performance. E, finalmente, com o trabalho do Grupo de Arte Callejero, mostrei como a prática artística pode se fundir quase que completamente à ação política.

Não há carência de intervenções, interações e movimentos políticos criativos na esfera pública no Brasil. Na verdade, a cultura pública de vocês é tão vibrante que fico tentado a dizer que o Brasil incorpora o Além. E, no entanto, não há lugar para a complacência, pois nem mesmo o Além está livre de fraudes. Por ocasião do meu primeiro contato com a cultura ativista no Rio, não posso negar que me senti seduzido pela promiscuidade criativa e, acima de tudo, por sua capacidade de formar solidariedades sociais pelos mais diferentes grupos. No entanto, essa sedução não durou muito. Com os esclarecimentos céticos de alguns dos meus amigos brasileiros mais críticos, comecei a ver as exclusões dentro das solidariedades, os racismos

internos, os tons de negro que, em última análise, constituem outro tipo de “intocabilidade”, talvez muito mais sutil do que o existente no apartheid social do sistema de castas na Índia.

Gradualmente, comecei a enxergar através de algumas das brechas dos mitos da cidadania celebrada em eventos simbólicos no espaço intermediário entre diferentes tipos de fé. Um encontro permanece muito vivo na minha mente, e jamais permite que eu subestime as definições de cidadania. Lembro-me de ter perguntado à Mãe Beata, uma guia espiritual de um centro de Candomblé em uma favela decadente na periferia do Rio: “Por que você faz parte do movimento intermediário entre diferentes tipos de fé?” “Porque quero ser reconhecida como cidadã”, foi a resposta. “O que isso significa para você?”, perguntei a essa guia subalterna, com conhecimento de ervas e folhas, e energias de vida e deuses. Por que uma guia espiritual precisaria se sentir uma mera cidadã? A resposta me chegou com clareza e com uma tristeza amarga: “Para mim, ser cidadã significa que quando eu ficar doente e for a um hospital, eles não vão me rejeitar porque sou negra”. Essa declaração é, sem dúvida, uma definição concreta e lancinante de uma cidadã que desafia as normas constitucionais da cidadania, em princípio garantida a todos, porém negada na prática da vida real.

Será que nós, artistas, temos a capacidade de fazer surgir um argumento novo para a visão de cidadania por meio de infusões de nossa criatividade na esfera pública? Será que conseguimos, realmente, pensar além dos símbolos das minorias e arriscar uma nova vulnerabilidade e humildade ao nos abrir para as batalhas criativas aqui e agora? Reimaginar o conceito de batalha é, por si só, uma batalha, e é nesse contexto da traição às seguranças mais profundamente internalizadas de nossa prática que podemos nos preparar para lidar com as instabilidades amedrontadoras da beleza e do Além. Para adentrarmos o Além, a batalha tem que começar aqui e agora.

Rustom Bharucha (Índia, 1953)

Escritor independente, diretor e crítico cultural. Rustom é autor de vários livros como *Theatre and the World* [O teatro e o mundo] (Routledge, 1993), *The Question of Faith* [A questão da fé], *In the Name of The Secular* [Em nome do secular], *The Politics of Cultural Practice* [A política da prática cultural] (Oxford University Press/Wesleyan, 2000), e *Rajasthan: An Oral History* [Rajastão: uma história oral] (Penguin, 2003). Seu último livro *Another Asia* [Uma outra Ásia] (Oxford University Press, 2006) é um estudo inter-asiático de Rabindranath Tagore e Okakura Tenshin, dentro do amplo contexto do nacionalismo, do pan-Asianismo e do cosmopolitismo. É membro ativo do Prince Claus Fund for Culture and Development (Holanda). Vive e trabalha em Calcutá, Índia.

O HOMEM QUE QUERIA MUDAR O MUNDO*

LUCAS DI PASCUALE**

Havia um homem que queria mudar o mundo e que vivia numa cidade que evitava tocar o mar. Uma vez, o homem que queria mudar o mundo viajou para outra cidade que, em outro país, também evitava tocar o mar.

A cidade em que vivia o homem que queria mudar o mundo tinha duas escolas de arte e o mesmo acontecia na cidade para onde um dia ele viajou. Aí conheceu artistas dessa cidade que não era a sua. Um deles chamava-se Samir Lucas.

O homem que teve a oportunidade de conhecer Samir Lucas havia estudado arte em uma das duas escolas de sua cidade, ainda que não tivesse escolhido essa escola; apenas aconteceu que o homem que queria mudar o mundo não sabia que existiam duas escolas de arte e ingressou na mesma em que estudava uma amiga que, por outro lado, era quem o havia convencido a estudar arte. Pouco antes de conhecer essa amiga que o havia convencido a estudar arte, o homem que queria mudar o mundo não sabia que existiam escolas de arte na cidade em que vivia.

Já dentro da escola de arte, o homem que queria mudar o mundo realizou apaixonadamente suas primeiras pinturas e desenhos e gravuras e esculturas, e, imerso nesse trabalho, o homem percebeu que desejava se contagiar do trabalho dos seus companheiros. E, junto com seus companheiros, o homem que queria mudar o mundo descobriu que existiam dois tipos de estudantes de arte em sua escola. De um lado estavam os pintores e, do outro, os que, como ele, queriam mudar o mundo. Então, só quando o desejo de mudar o mundo entrava de férias, o homem que queria se contagiar de seus companheiros encontrava tempo para pintar, e o fazia de novo, apaixonadamente. Com certeza alguém inteligente inventou essas férias, costumava pensar o homem.

Mudar o mundo tinha regras muito claras naqueles dias, regras que, com o tempo, davam ao homem que queria mudar o mundo preguiça de lembrar. Talvez as regras sejam claras porque as colocamos ao sol, também costumava pensar o homem. Mas, com o tempo, e como era de esperar, o homem e seus companheiros dos quais desejava se contagiar descobriram que era possível e mais fácil e até mais necessário pintar enquanto mudavam o mundo. Assim, o homem e seus companheiros também perceberam que eram mudados pelo mundo. Mas o mais importante que descobriram foi que para fazer boa pintura e mudar o mundo ao mesmo tempo, enquanto eram mudados pelo mundo, tinham que aprender a ser eles mesmos.

E tudo isso apareceu como pensamento no homem que queria mudar o mundo enquanto via como Samir Lucas fazia suas pinturas em sentido horizontal. E o homem se alegrou enormemente ao se dar conta de que seu novo amigo, que também vivia numa cidade que evitava tocar o mar e tinha duas escolas de arte, trazia-o aquela memória.

* Texto escrito para catálogo de Samir Lucas; versão em português de Clara Albinati. DI PASCUALE, Lucas. "O homem que queria mudar o mundo". In: LUCAS, Samir e LÚCIO, Elton. *S/ título*. Belo Horizonte: [s.n.], 2008. (Catálogo de exposição, 13 agosto-03 setembro 2008, Espaço Cultural Cemig)

** Sobre Lucas Di Pascuale: ver página 118.

SAMIR LUCAS

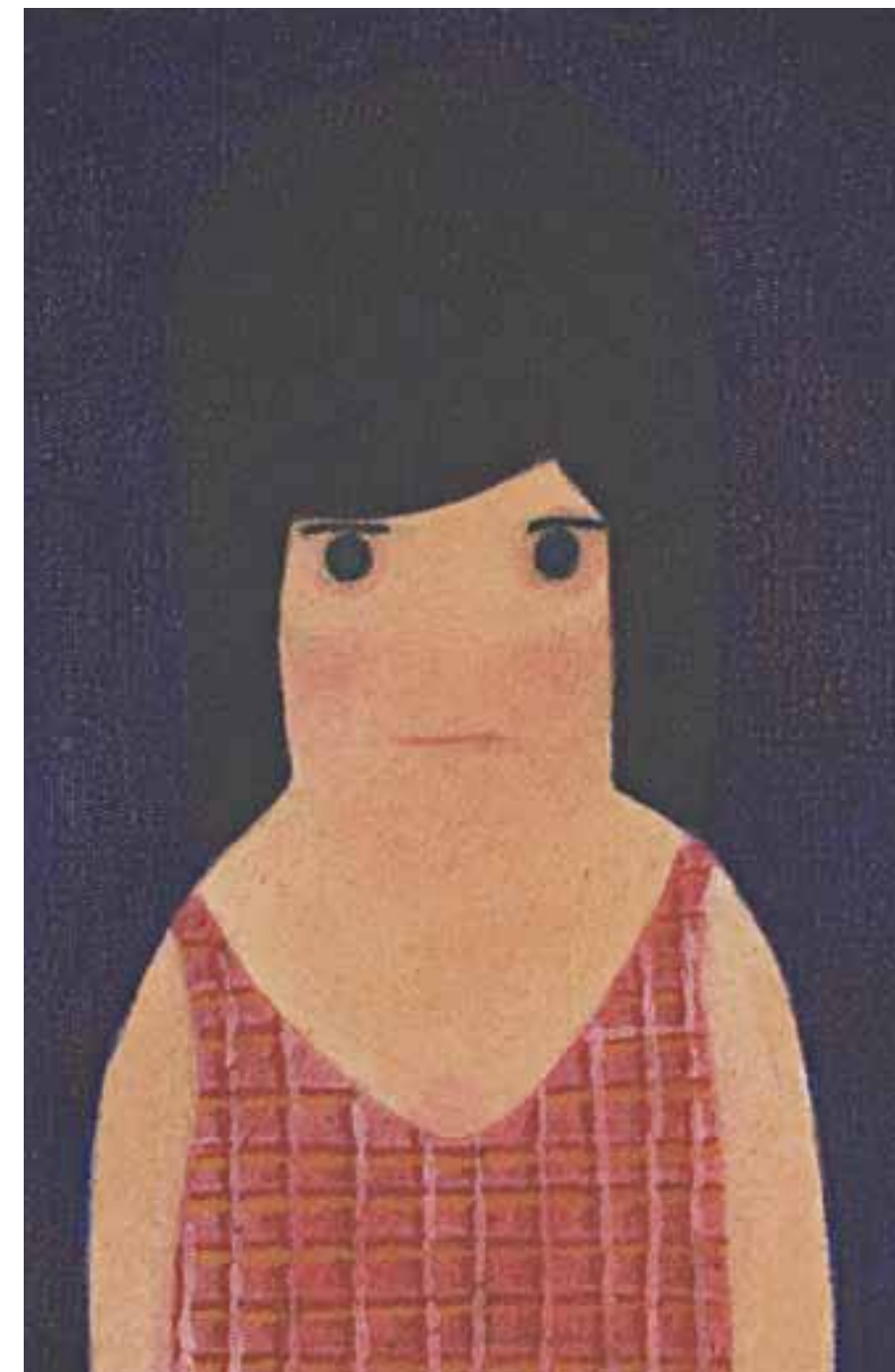
(Vespasiano, MG, Brasil, 1982)

Formado em pintura pela Escola de Belas Artes da UFMG em 2006. Atualmente é mestrando do Programa de Pós-graduação pela mesma instituição, tendo como projeto uma leitura de "O neutro", segundo curso ministrado pelo escritor francês Roland Barthes, depois de "Como viver junto". Realizou sua primeira exposição individual, Descrções, na Galeria de Arte do BDMG Cultural em 2007, e participou de várias exposições coletivas, destacando-se, entre as mais recentes, S/ título, na Galeria de Arte da Cemig em 2008, e Best é tu, na Fundação de Arte de Ouro Preto em 2009. Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG, Brasil.

www.samirlucas.blogspot.com

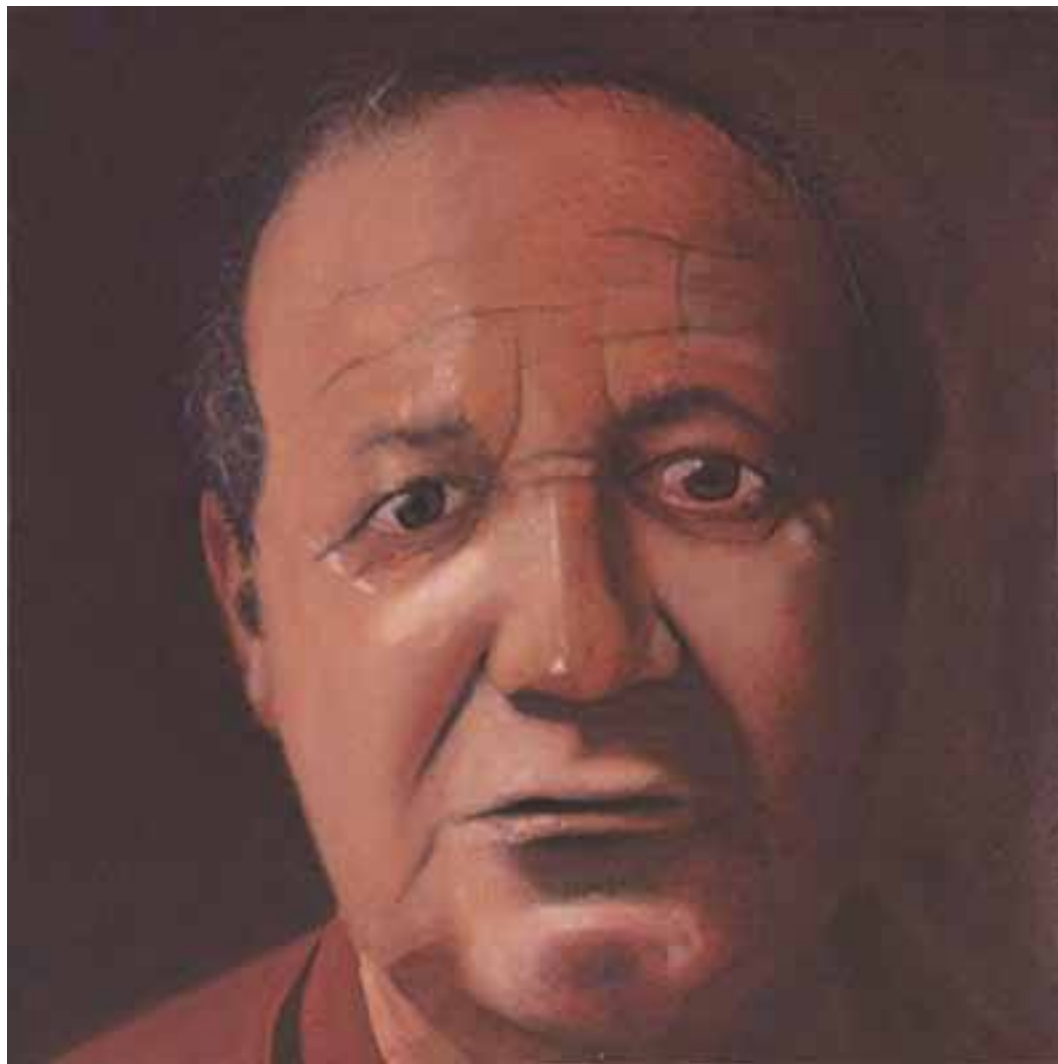
Egresó de la carrera de Pintura en la Escola de Belas Artes de la UFMG en 2006. Cursa actualmente la maestría en el Programa de Postgrado de la misma institución; su proyecto de tesis es una lectura de "El neutro", segundo curso del escritor francés Ronald Barthes, después de "Cómo vivir juntos". Realizó su primera exposición individual, Descrções, en la Galería de Arte del BDMG Cultural en 2007, y participó en varias exposiciones colectivas, especialmente, entre las más recientes, en S/ título, en la Galería de Arte de la Cemig en 2008, y Best é tu, en la Fundación de Arte de Ouro Preto en 2009. Vive y trabaja en Belo Horizonte, MG, Brasil.

Holds a degree in painting from the Escola de Belas Artes da UFMG (2006). Currently taking a master's degree course on the Post-graduate Program of the same institution, pursuing the project "The Neutral", a reading of the second course given by the French author Roland Barthes (after "How to Live Together"). His first solo exhibition, Descrções, was held at the Galeria de Arte do BDMG Cultural in 2007. He has participated in various group shows, including, most recently, S/ título, at the Cemig Galeria de Arte in 2008, and Best é tu, at the Fundação de Arte de Ouro Preto in 2009. Lives and works in Belo Horizonte, MG, Brazil.



2008
Pequena Samira
acrílica sobre tela acrylic on canvas
20 x 30 cm
[foto foto photo Lucas Galeno]

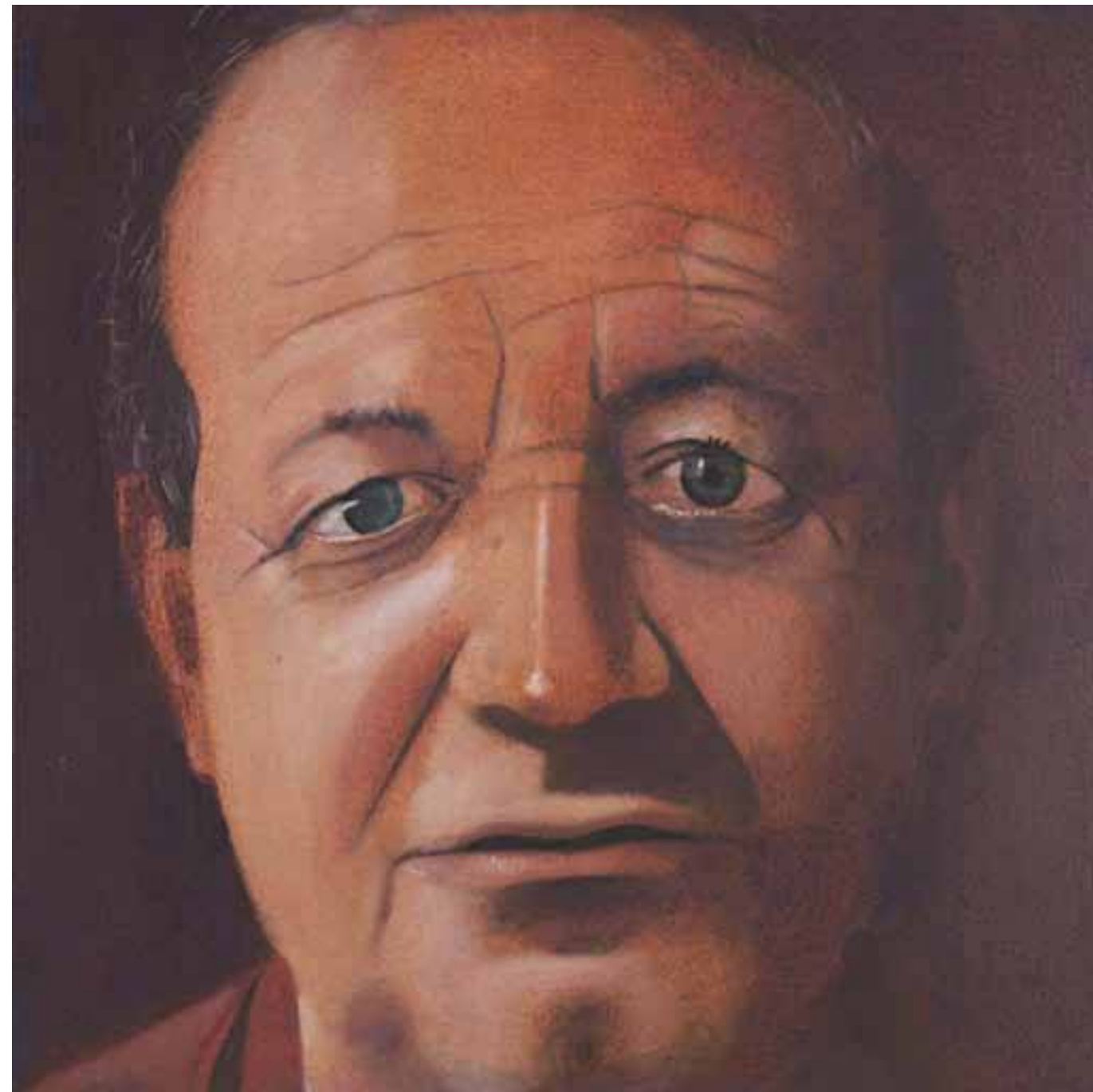
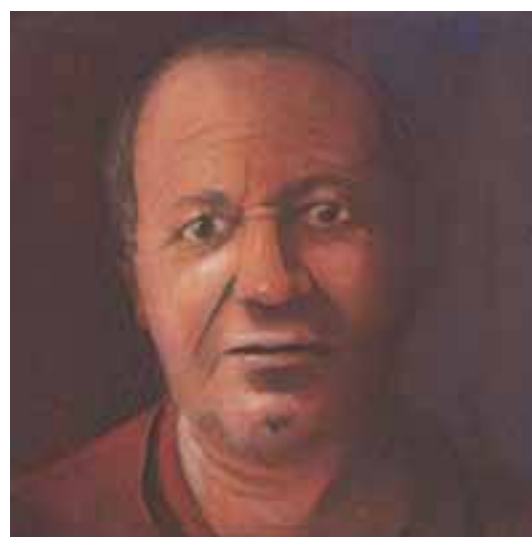
< foto foto photo André Hauck (making of)



2008

Médio
40 x 40 cmPequeno
20 x 20 cmGrande
58 x 58 cm

da série de la serie from the series **Pai**
 acrílica sobre tela acrílica sobre lienzo acrylic on canvas
 [fotos fotos photos Lucas Galeno]



TIAGO FAZITO



(Belo Horizonte, MG, Brasil, 1977)

Graduado em pintura pela Escola de Belas Artes da UFMG em 2000. Nesse período, sua pesquisa foi direcionada principalmente a uma reflexão formal sobre a relação entre pintura e suporte. Posteriormente, começou a realizar trabalhos inseridos no cotidiano, como o personagem Chinaskie e a videoinstalação (Re)Cycle. Em fevereiro de 2007 mudou-se para Paris, onde cursa o segundo ano de mestrado em arte contemporânea e novas mídias na Universidade Paris 8. Em fevereiro de 2010 apresentou-se no Festival Hors Pistes, com um projeto coletivo no evento YouTube Foundfootage, no Centro Pompidou. Atualmente, sua pesquisa é centrada no artista Hélio Oiticica e no grupo Fluxus, tendo participado de dois eventos com Ben Patterson: a re-ativação da Galerie Légitime pelas ruas de Paris, em junho de 2009 e as peças A Simple Opera, Drip Music e It Is Me durante o concerto Ben Patterson's Fluxus Conspectus, na Maison Rouge, em março de 2010. Vive e trabalha em Paris, França.

www.fazito.com

Egresado en Pintura de la Escuela de Belas Artes de la UFMG en 2000. Sus investigaciones se concentraron entonces en la reflexión formal sobre la relación entre la pintura y su soporte. Posteriormente comenzó a producir trabajos insertados en lo cotidiano, como el personaje Chinaskie y la instalación en video (Re)Cycle. En febrero de 2007 se mudó a París, en donde cursa el segundo año de la Maestría en Arte Contemporáneo y Nuevos Medios en la Universidad Paris 8. En febrero de 2010 se presentó en el Festival Hors Pistes, con un proyecto colectivo en el evento YouTube Foundfootage, en el Centro Pompidou. Sus investigaciones están centradas actualmente en la obra del artista Hélio Oiticica y del grupo Fluxus, y ha participado en dos eventos con Ben Patterson: la reactivación de la Galerie Légitime en las calles de París, en junio de 2009, y las piezas A Simple Opera, Drip Music e It Is Me, durante el concierto Ben Patterson's Fluxus Conspectus, en la Maison Rouge, en marzo de 2010. Vive y trabaja en París, Francia.

Graduated from Escola de Belas Artes, UFMG, with a degree in painting in 2000. During this period his research was mainly focused on formal reflection upon the relationship between painting and the support. Later, he began to produce work within the everyday, as the character Chinaskie, and with the video installation (Re)Cycle. In February 2007, he moved to Paris, where he is in the second year of a master's degree in contemporary and new media art at Paris 8 University. In February 2010 he presented a collective project at the Festival Hors Pistes, as part of the event YouTube Foundfootage, at the Pompidou Center. Presently, his research is focused on the artist Hélio Oiticica and the Fluxus Group, having participated in two events with Ben Patterson: the reactivation of the Galerie Légitime on the streets of Paris, in June 2009, and the pieces A Simple Opera, Drip Music, and It Is Me, during the concert Ben Patterson's Fluxus Conspectus at Maison Rouge in March 2010. Lives and works in Paris, France.





< 2006
 In vitro
 intervenção intervenção intervention
 acrílica sobre vidro acrílica sobre vidro acrylic on glass
Pintura além da pintura (CE1A)
 Casa do Conde/Funarte
 Belo Horizonte, Brasil

2010
 (Re)Cycle
 intervenções + vídeoinstalação
 intervenciones + video-instalación
 interventions + video installation
 (stereo, 9'46" – loop)
 Belo Horizonte, Lisboa Lisbon, Paris

a partir de desde since 2003 >
 Chinaskie
 intervenção intervenção intervention
 acrílica sobre madeira
 acrílica sobre madeira acrylic on wood
 vários lugares do mundo
 varios sitios en el mundo several places around the world

[fotos acervo do artista]
 [fotos archivo del artista] [photos artist's collection]

<< foto foto photo André Hauck (making of)

TIM BRADEN



(Reino Unido, 1975)

Braden é graduado pela Ruskin School of Fine Art, em Oxford, e pela Rijksakademie van Beeldende Kunsten, em Amsterdã, e é representado pela Juliette Jongma Galerie, de Amsterdã, Arquebuse, de Genebra, e pela Timothy Taylor Gallery, de Londres. Expôs recentemente no Le Nouveau Siècle, com curadoria de Xander Karskens, no Museum Van Loon, em Amsterdã, e na Made In, com curadoria de Marcus Lütkemeyer e Schloss Ringengerb. As instalações de Braden, como A Classroom for Adventurers [Uma sala de aula para aventureiros], combinam pintura, escultura original, objetos achados e móveis, desenhos e gravações de rádio dos anos 1950. Com esse ambiente, o artista evoca histórias contadas por aventureiros e exploradores de locais exóticos. Vive e trabalha em Londres, Inglaterra.

Braden es un egresado de la Escuela Ruskin de Bellas Artes, Oxford, y de la Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Ámsterdam, y es representado por la Juliette Jongma Galerie, Ámsterdam, Arquebuse, Ginebra, y Timothy Taylor Gallery, Londres. Ha expuesto recientemente en Le Nouveau Siècle, curada por Xander Karskens, Museo Van Loon, Ámsterdam, y Made In, curada por Marcus Lütkemeyer, Schloss Ringenberg. Las instalaciones artísticas de Braden, tales como A Classroom for Adventurers, combinan pinturas, esculturas originales, objetos hallados y muebles, dibujos y grabaciones de piezas radiofónicas de la década de 1950. A partir de este ambiente, el artista evoca narraciones sobre aventureros y exploradores en lugares exóticos. Vive y trabaja en Londres, Inglaterra.

Braden is a graduate from the Ruskin School of Fine Art Oxford and the Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam. Represented by Juliette Jongma Galerie, Amsterdam, Arquebuse, Geneva, and Timothy Taylor Gallery, London, he has also recently shown in Le Nouveau Siècle, curated by Xander Karskens, Museum Van Loon, Amsterdam, and Made In, curated by Marcus Lütkemeyer, Schloss Ringenberg. Braden's art installations, such as A Classroom for Adventurers, combine painting, original sculpture, found objects and furniture, drawings, and recordings of the 1950s radio plays. With this environment Braden evokes stories told of adventurers and explorers of exotic locations. Lives and works in London, United Kingdom.



2006

Jungle

objeto objeto object

80 x 33 x 4 cm aprox. approx. approx.

[foto acervo do artista]

[foto archivo del artista] [photo artist's collection]

< foto foto photo Viviane Gandra (making of)



< 2006
 Kissing on the Beach
 acrílica sobre painel de madeira
 acrylic on wood panel
 100 x 220 cm

2006
 Candomble
 óleo sobre metal óleo sobre metal oil on metal
 24 x 32 cm

[fotos acervo do artista]
 [fotos archivo del artista] [photos artist's collection]



VIVIANE AVELAR GANDRA

(Belo Horizonte, MG, Brasil, 1977)

Artista plástica, artista gráfica, coordenadora editorial e produtora gráfica. Graduada em desenho pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2004). Atualmente estuda disciplinas dos cursos de Artes Mediales e de Antropología na Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Trabalha em colaboração com artistas e grupos/iniciativas, entre eles a Fundación Pluja (desde 2008), na Argentina, o CEIA – Centro de Experimentação e Informação de Arte (desde 2001) e Dudude Herrmann (desde 2004), no Brasil. Fundou em 2005, junto com Marcelino Peixoto, o Xepa – Coletivo de Estudo Disso Tudo. Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG, Brasil, e Unquillo, Córdoba, Argentina.

www.coletivoxepa.net
www.coletivoxepa.blogspot.com

Artista plástica, artista gráfica, coordenadora editorial y productora gráfica. Graduada en Dibujo por la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Minas Gerais (2004). Actualmente estudia materias de los cursos de Artes Mediales y de Antropología, en la Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Trabaja en colaboración con artistas y grupos/iniciativas, entre otros Fundación Pluja (desde 2008), en la Argentina, CEIA – Centro de Experimentación e Informação de Arte (desde 2001) y Dudude Herrmann (desde 2004) en el Brasil. Fundó en el 2005, junto a Marcelino Peixoto, el Xepa – Coletivo de Estudo Disso Tudo. Vive y trabaja en Belo Horizonte, MG, Brasil, y Unquillo, Córdoba, Argentina.

Visual artist, graphic artist, publishing coordinator, and graphic producer. Graduated in drawing from the Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2004). Currently studying disciplines from the Artes Mediales and Antropología courses at the Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Works in collaboration with artists and groups/initiatives, such as Fundación Pluja (since 2008), in Argentina, CEIA – Centro de Experimentação e Informação de Arte (since 2001), and Dudude Herrmann (since 2004), in Brazil. In 2005, alongside Marcelino Peixoto, she founded Xepa – Coletivo de Estudo Disso Tudo. Lives and works in Belo Horizonte, MG, Brazil, and Unquillo, Córdoba, Argentina.



<< 2006
 Sigilo
 intervenção coletiva + ações (1 semana)
 intervención colectiva + acciones (1 semana)
 collective intervention + actions (1 week)
Pintura além da pintura (CEIA)
 Casa do Conde/Funarte
 Belo Horizonte, Brasil
 [fotos fotos photos Viviane Gandra, Patrícia Matos]

2006
 Âncora
 (Viviane Gandra / André Viana)
 site specific
Pintura além da pintura (CEIA)
 Casa do Conde/Funarte
 Belo Horizonte, Brasil
 [fotos fotos photos Viviane Gandra]

WALTER TRINDADE



(Belo Horizonte, MG, Brasil, 1964)

Artista, bacharel em artes pela UFMG e licenciado em desenho e plástica pela mesma instituição. Premiado pelo Festival do Minuto – vídeo, São Paulo, 2008. Participou de várias exposições, com destaque para: 1000 minutos de 80 países no MASP, coletiva/vídeo, São Paulo; Tela digital, coletiva/vídeo, Rio de Janeiro; 8º Festival do Filme Livre: Seleção 2009, coletiva/vídeo, Rio de Janeiro; Parede 2009, coletiva, Rio de Janeiro, todas em 2009; Santa Tereza, salve, salve!, documentário, workshop, Belo Horizonte; Trash – 4º Festival do Filme Independente de Goiânia, coletiva/vídeo, ambas em 2008; Recicla-me ou devoro-te, Galeria Mil e Quinhentos Metros, individual, São Paulo, ambas em 2008; Punk: A Directory of Modern Subversive Culture, coletiva, Rote Flora, Hamburgo, Alemanha; European Cut, coletiva, Galerie Le Cocon, Hamburgo, Alemanha, ambas em 2007; Pintura além da pintura, coletiva e workshop, CEIA; Cow Parade Belo Horizonte, coletiva, ambas em 2006. Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG, Brasil.

www.waltertrindade.blogspot.com

Artista, graduado en Artes por la UFMG y licenciado en Dibujo y Plástica por la misma institución. Premiado por el Festival do Minuto – Vídeo, São Paulo, 2008. Participó en varias exposiciones, en especial 1000 minutos de 80 países en el MASP, colectiva/vídeo, São Paulo; Tela digital, colectiva/vídeo, Rio de Janeiro; 8º Festival del Filme Libre: Selección 2009, colectiva/vídeo, Rio de Janeiro; Parede 2009, colectiva, Rio de Janeiro, todas en 2009; Santa Tereza, ¡salve, salve!, documental, workshop, Belo Horizonte; Trash – 4º Festival del Cine Independiente de Goiânia, colectiva/vídeo, ambas en 2008; Recicla-me ou devoro-te, Galería de Arte Mil Quinhentos Metros, individual, São Paulo, ambas en 2008; Punk: A Directory of Modern Subversive Culture, colectiva, Rote Flora, Hamburgo, Alemania; European Cut, colectiva, Galería Le Cocon, Hamburgo, Alemania, ambas en 2007; Pintura além da pintura, colectiva y workshop, CEIA; Cow Parade Belo Horizonte, colectiva, ambas en 2006. Vive y trabaja en Belo Horizonte, MG, Brasil.

Artist and holder of a degree in the arts from UFMG, and another one in drawing and visual arts at from the same institution. An award winner at the Festival do Minuto – vídeo, São Paulo, 2008. He has participated in various exhibitions, including 1000 minutos de 80 países no MASP, group/vídeo, São Paulo; Tela digital, group/vídeo, Rio de Janeiro; 8th Festival do Filme Livre: Seleção 2009, group/vídeo, Rio de Janeiro; Parede 2009, group, Rio de Janeiro, all in 2009; Santa Tereza, salve, salve!, documentary, workshop, Belo Horizonte; Trash – 4th Festival do Filme Independente de Goiânia, group/vídeo, both in 2008; Recicla-me ou devoro-te, Galeria Mil e Quinhentos Metros, solo, São Paulo, both in 2008; Punk: A Directory of Modern Subversive Culture, group, Rote Flora, Hamburg, Germany; European Cut, group, Galerie Le Cocon, Hamburg, Germany, both in 2007; Pintura além da pintura, group exhibition and workshop, CEIA; Cow Parade Belo Horizonte, group, both in 2006. Lives and works in Belo Horizonte, MG, Brazil.



2006

Joana

objeto: pintura sobre galhos de árvore, arame, tijolo, cerâmica e material elétrico

objeto: pintura sobre ramas de árbol, alambre, ladrillo, cerámica y material eléctrico

object: painting on tree branches, binding wire, brick, ceramics, and electrical material

20 x 31 x 14 cm

2006

A última canoa

objeto: acrílica sobre madeira, vidro, material elétrico, pregos e arame

objeto: acrílica sobre madera, vidrio, material eléctrico, clavos y alambre

object: acrylic on wood, glass, electrical material, nails, and binding wire

60 x 320 x 50 cm

[fotos arquivo do artista]

[fotos archivo del artista] [photos artist's collection]

< foto foto photo André Hauck (making of)





< 2006

Abrigo

objeto: acrílica sobre colcha e colagem de madeira

objeto: acrílica sobre colcha y collage de madera

object: acrylic on blanket and collage on wood

170 x 220 x 8 cm

2006

Cárcere

objeto: grafite sobre madeira, folhas de ouro, arame e material elétrico

objeto: grafite sobre madeira, folhas de ouro, alambre y material eléctrico

object: pencil on wood, gold leaves, binding wire, and electrical material

40 x 170 x 30 cm

[fotos arquivo do artista]

[fotos archivo del artista] [photos artist's collection]



WENDA KIESKAMP



(Deventer, Holanda, 1974)

Estudou artes visuais na Hogeschool voor de Kunsten, Arnhem (1992-1996). Foi artista residente na Rijksakademie van Beeldende Kunsten em Amsterdã (2004 e 2005). Sua obra é representada pela Huub Hannen Gallery, em Maastricht, e pela Resy Muijers Contemporary Art, em Tilburg, e integra vários acervos – como Arcadis, Delta Lloyd – e coleções privadas. Vive e trabalha em Arnhem, Holanda.

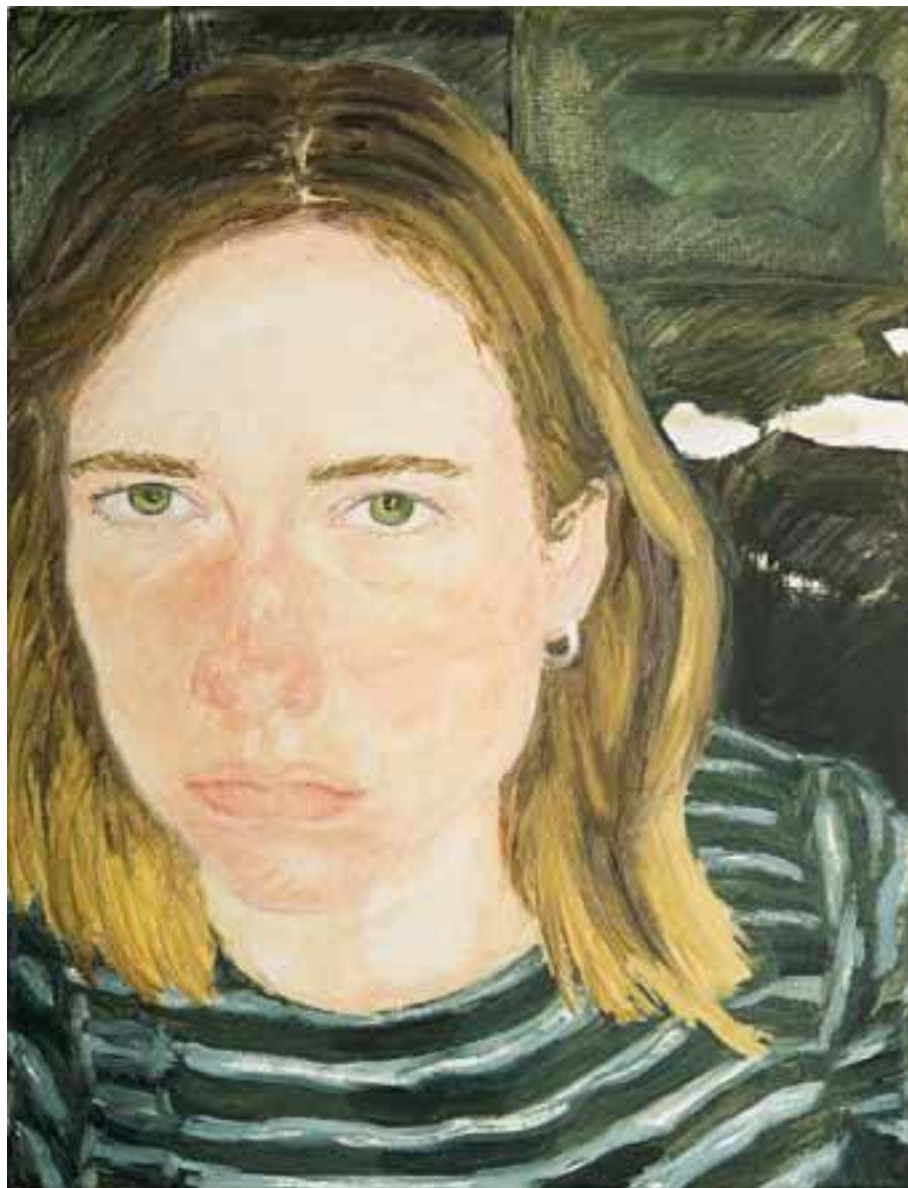
Estudió Artes Visuales en la Hogeschool voor de Kunsten en Arnhem (1992-1996). Fue artista residente en la Rijksakademie van Beeldende Kunsten en Amsterdam (2004 y 2005). Su obra se encuentra representada por la Huub Hannen Gallery en Maastricht y Resy Muijers Contemporary Art, en Tilburg, e integra varias colecciones institucionales —como Arcadis, Delta Lloyd— y colecciones privadas. Vive y trabaja en Arnhem, Holanda.

Studied visual arts at Hogeschool voor de Kunsten, Arnhem (1992-1996). She was resident artist at the Rijksakademie van Beeldende Kunsten Amsterdam (2004 and 2005). Her work is represented by Huub Hannen Gallery, Maastricht, and Resy Muijers Contemporary Art, Tilburg, and it features in many collections—Arcadis, Delta Lloyd—and private collections. Lives and works in Arnhem, The Netherlands.



2005
Thrown away Christmas Tree
óleo sobre tela óleo sobre lienzo oil on canvas
195 x 145 cm
[fotos arquivo da artista]
[fotos archivo de la artista] [photos artist's collection]

< foto foto photo André Hauck (making of)



2007
Self-portrait
40 x 30 cm

2008
Sem título sin título untitled
100 x 150 cm

óleo sobre tela óleo sobre lienzo oil on canvas

[fotos arquivo da artista]
[fotos archivo de la artista] [photos artist's collection]





SOBRE MOSTRA DE CINEMA

JOACÉLIO BATISTA

Curadoria de Daniel Queiroz e Joacélio Batista;
de 1 a 23 agosto 2006: Sala Humberto Mauro, Palácio das Artes – Belo Horizonte, Brasil.

Concebida com o intuito de explorar as tensões, as trocas e os diálogos que perpassam a relação entre o cinema e a pintura, a mostra foi composta por seis filmes que lidam de diferentes formas com essa questão: desde o virtuosismo de Pablo Picasso, captado de perto pelas lentes de Clouzot, passando pelos belos cenários de Rohmer e as incômodas (de)composições de Greenaway, até o excêntrico falsificador Elmyr de Hory (ou o excêntrico falsificador Orson Welles?). Além desses quatro filmes, a mostra trouxe ainda o belo retrato que Maurice Pialat faz de Van Gogh, nos últimos meses de vida daquele grande pintor, e o lançamento do filme de Dellani Lima, realizador brasileiro.

Pintura e cinema vêm se contaminando mutuamente ao longo do tempo, dos enquadramentos aos recortes que emolduram a já clássica formatação retangular das paisagens, dos temas aos conceitos, das cores às sobreposições de camadas. Ambas as linguagens oferecem ricos e diversificados encontros – como a capacidade do desfrute estético de iludir os sentidos, a procura de criar simulacros do mundo real cada vez mais convincentes através da arte – que serviram de tempero aos debates do Pintura além da pintura.

Organizar uma curadoria de filmes que dialoguem com a pintura à primeira vista parece um tanto fácil e óbvio, já que ela, na visão simplista do que é o cinema, seria uma das artes que, associadas à música e ao romance, estabelecem a linguagem da sétima arte. O recorte de cena feito pelo pintor dando partida à sua narrativa não difere muito do enquadramento fotográfico, o que facilitaria a escolha dos filmes.

Em Van Gogh, Pialat realiza o retrato de um artista frágil. Ao recriar os últimos momentos de Van Gogh a partir das relações do pintor com a família do Dr. Gachet, o desentendimento com seu irmão Theo e o foco em sua personalidade instável como motivo para o suicídio, o diretor foge do estigma da loucura como lugar comumente atribuído ao pintor.

Pablo Picasso, outro grande mestre da pintura, aparece em *Le mystère Picasso* [O mistério de Picasso], documentário no qual Henri-Georges Clouzot nos oferece a possibilidade de vislumbrar o misterioso processo criativo do artista. Camada por camada, entre pinceladas e acúmulos de matéria, o filme registra a produção de vinte obras, entre desenhos e pinturas, captadas em tempo real, montadas através da técnica de animação stop motion. Vale lembrar que os trabalhos foram destruídos após o fim da produção.

< stills de
O céu está azul com nuvens vermelhas,
de Dellani Lima (Brasil, 2006, 73', DVD)

Da mesma forma como um pintor sobrepõe camadas de tinta para criar simulacros de um mundo real, através de manchas de cor, Orson Welles engana olhos e mentes sobrepondo vertiginosamente camadas de fatos verídicos e fictícios para criar o falso-documentário investigativo F for Fake [F for Fake: Verdades e mentiras], sobre o excêntrico falsificador de arte Elmyr de Hory, cujo trabalho era tão bom que tornava impossível diferenciar uma cópia do original.

Já L'anglaise et le duc [A inglesa e o duque], de Eric Rohmer, traz seus personagens imersos entre camadas de tinta de pinturas. Todas as locações externas são recriadas usando pinturas de paisagens ao estilo da época, onde as personagens da aristocrata britânica Grace Elliott e do Duque de Orleans testemunham o ápice da Revolução Francesa em Paris. Rohmer convida o espectador à imersão no quadro.

Peter Greenaway em A Zed & Two Noughts [Zoo – um Z e dois zeros] mostra dois irmãos que perdem suas respectivas esposas em um acidente de carro e se veem obcecados pela busca do entendimento da morte – eles realizam estudos científicos sobre a decomposição de animais, o que proporciona imagens mórbidas e ao mesmo tempo instigantes. Greenaway, a seu modo, recria em seu filme um dos temas mais recorrentes na pintura: a natureza-morta.

Na mostra do Pintura além da pintura, as cores ficam a cargo do filme que tem no evento seu lançamento a público, O céu está azul com nuvens vermelhas. O diretor Dellani Lima explora a estética dos sonhos, transita no universo afetivo e de gestos mínimos de um casal, pintando-o com sua paleta de cores cheias de tons vermelhos e azuis.

Joacélio Batista (Ponte Nova, MG, Brasil, 1975)

Graduado em cinema de animação e desenho pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Diretor, produtor e roteirista, Joacélio realiza documentários, vídeos experimentais, animações e videoinstalações, além de atuar como curador em mostras e festivais de vídeo. Desde 2001 seus trabalhos vêm sendo exibidos em festivais de cinema, vídeo e animação no Brasil, na Europa, na África, na Ásia e na América do Norte, tendo sido premiados em festivais no Brasil. Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG, Brasil.

ALGUNS DESDOBRAMENTOS DE PINTURA ALÉM DA PINTURA:

PROJETO PARABRISAS

LUCAS DI PASCUALE + XEPA*

Parabrisas – intervenciones Belo Horizonte/Córdoba foi iniciado a partir do encontro entre os artistas Lucas Di Pascuale (Córdoba, Argentina), Marcelino Peixoto e Viviane Gandra (Coletivo Xepa – Belo Horizonte, Brasil), durante o evento Pintura além da pintura – promovido pelo CEIA (Centro de Experimentação e Informação em Arte) em agosto de 2006.

Foi realizado em Unquillo e Córdoba (Argentina), durante residência dos integrantes do Xepa na Fundación Pluja (em Unquillo, Argentina, coordenada por Alberto Ligaluppi e Marcelo Márquez), no período de 4 de setembro a 4 de outubro de 2007.

O propósito do projeto foi o de reverberar/desdobrar experiências geradas durante o evento do CEIA, tratando de estabelecer uma conexão entre artistas de Córdoba e de Belo Horizonte que trabalham com o espaço público.

Teve como foco principal questões relacionadas às cenas artísticas (Quem as constitui? Como existir dentro e fora da cena?), a partir da realidade cotidiana e contextos das duas cidades e artistas envolvidos no projeto.

REALIZAÇÕES

1. López ¹

Lucas Di Pascuale + Xepa

[ação/intervenção – DocumentA/Escénicas, Córdoba, 14 setembro 2007]

Lucas Di Pascuale convidou o Xepa para a realização de uma intervenção na vitrine frontal do edifício da DocumentA/Escénicas – o trabalho faz parte de uma série, em que Lucas instala carteles (placas ou cartazes) de escala publicitária onde se lê o nome López, sempre em uma construção que faz notáveis as noções de aparecimento/desaparecimento a partir da legibilidade (ou não) dessas grandes letras.

2. Lectura de Obra

[bate-papo com Xepa – Casa 13, Córdoba, 15 setembro 2007]

Lectura de Obra, projeto coordenado por Lucas Di Pascuale e Juan Der Hairabedian, é um workshop de longa duração, onde um grupo de artistas locais (Córdoba) trabalha em análise, produção e reflexão em arte.

3. Pareja

Xepa em parceria com grupo Selva Negra (Córdoba)

[objeto + série de intervenções/ações – Unquillo e Córdoba, 13, 17 e 25 setembro 2007]

* Sobre Lucas Di Pascuale: ver página 118; sobre Xepa: ver páginas 126 e 198.

¹ Jorge Julio López, argentino desaparecido pela primeira vez entre outubro de 1976 e junho de 1979, durante o Proceso de Reorganización Nacional (ditadura militar), e pela segunda vez em setembro de 2006, um dia antes de prestar depoimento em processo judicial relacionado aos crimes militares cometidos durante a ditadura, iniciado na Argentina durante o governo democrático de Néstor Kirchner. López nunca mais foi encontrado.





<< López
Lucas Di Pascuale + Xepa
ação/intervenção
acción/intervención action/intervention
DocumentA/Escénicas – Córdoba, Argentina
[foto foto photo Viviane Gandra]

<< Pareja
Xepa + grupo Selva Negra group (Córdoba)
objeto + ação/intervenção
objeto + acción/intervención object + action/intervention
Unquillo, Argentina
[foto foto photo Viviane Gandra]

< El precio de los ladrillos no se pelea
Xepa
ação/intervenção
acción/intervención action/intervention
Paseo del Buen Pastor – Córdoba, Argentina
[foto foto photo Lucas Di Pascuale]

< Montañas de café (Pequeños monumentos)
Juan Der Hairabedian
ação/intervenção acción/intervención action/intervention
Praça San Martín – Córdoba, Argentina
[foto foto photo Viviane Gandra]

La Loma
Xepa: Marcelino Peixoto
aquarela acuarela watercolour + site specific
800 x 150 cm
Galeria EspacioCentro – Córdoba, Argentina
[foto foto photo Viviane Gandra]

Entre
Xepa: Viviane Gandra
site specific
Galeria EspacioCentro – Córdoba, Argentina
[foto foto photo Viviane Gandra]

Vacío
Xepa: Marcelino Peixoto, Marcelo Márquez,
Margarita Heredia, Viviane Gandra
ação/intervenção + videoensaio
acción/intervención + video-ensayo
action/intervention + video essay
Unquillo, Argentina
[foto foto photo Viviane Gandra]

Pareja é uma obra que fez parte de dois projetos: Multiparidade: ô de dentro, ô de fora – exposição coletiva realizada em Belo Horizonte, de 23 de setembro a 14 de outubro de 2007, tendo como tema as relações entre espaços públicos e seus visitantes – e Parabrisas.

4. El precio de los ladrillos no se pelea
Xepa
[ação/intervenção – Paseo del Buen Pastor, Córdoba, 30 setembro 2007]

Ação integrante da programação do Festival de Teatro Mercosur, realizada na parte externa do edifício que durante a ditadura militar foi usado como cárcere para mulheres e convertido em centro comercial/ponto turístico.

A ação do Xepa compreendeu a construção de paredes com tijolos de produção local, sem uso de massa/cimento que, ao chegar em seu limite de equilíbrio, desabam. Depois de cada parede tombada, outras são construídas, até o fim da pilha inicial de 3 mil tijolos, deixando como “rastros” da construção, ruínas.

5. Montañas de café (Pequeños Monumentos)
Juan Der Hairabedian
[ação/intervenção – Plaza San Martín, Córdoba, 2 outubro 2007]

Ação em que Juan Der Hairabedian, artista argentino de origem armênia, prepara e oferece copinhos com café armênio, enquanto conversa com os visitantes sobre história(s), em diversos níveis. Cada copo esvaziado é colocado no meio da praça, ao lado do monumento oficial a San Martín e, no final, forma-se um pequeno monumento – a pilha de copos de café, vazios –, que recebe uma placa comemorativa, pelas mãos do artista.

6. Cuerpos Porosos
Xepa
[workshop de performance – Ciudad de las Artes, Córdoba, 1 e 2 outubro 2007]

Como parte da programação do Festival de Teatro Mercosur, o Xepa ministrou um workshop de performance/intervenções, para artistas e estudantes de teatro inscritos previamente. O trabalho foi desenvolvido por meio de reflexões que tiveram, como referência, obras de artistas que trabalharam/trabalham a linguagem da performance como estratégia artística.

7. En qué pensamos cuando hablamos de escena?
[exposição coletiva – Galeria EspacioCentro, Córdoba, outubro 2007]

Curadoria: Lucas Di Pascuale

Artistas: Carina Cagnolo, Carola de la Vega, Cecilia Mandrile, José Luis Quinteros, Juan Der Hairabedian, Marcelino Peixoto, Marcelo González, Marta Fuentes, Natalia Blanch, Oscar De Benedectis, Viviane Gandra.

8. En qué pensamos cuando hablamos de escena?
publicação – *Apunte*

Artistas/autores: Carina Cagnolo + Lila Pagola, Cecilia Mandrile, Eduardo Padilha, Grupo Selva Negra, Juan Der Hairabedian, Lucas Di Pascuale, Marcelino Peixoto (Xepa) + Carlos de Brito e Mello + Isabela Prado, Marcelo González + Claudio Ziperovich, Marta Fuentes + Leticia el Hallí Obeid, Natalia Blanch + Humberto Sosa, Oscar De Benedectis + Estela Capdevila, Pamela de la Vega.

Projeto/publicação no qual alguns artistas foram convidados a refletir sobre as situações cartaz/cena, fora/dentro, local/estrangeiro, produção/exibição e temas relacionados. Cada artista convidou um outro artista ou grupo para participar do Apunte.

[A publicação En qué pensamos cuando hablamos de escena? e mais informações sobre o projeto Parabrasas – que em 2010 chega a sua terceira edição e é dirigido por Lucas Di Pascuale – estão disponíveis em www.lucasdi Pascuale.com.ar/parabrasas.htm.]

9. Videonotas

Xepa

[arredores Fundación Pluja, Unquillo, setembro/outubro 2007]

Durante a residência em Pluja, o Xepa realizou uma série de videoensaios: Penetrável (Marcelino Peixoto), Línea e Permeables 0-4 (Viviane Gandra).

Ficha técnica do projeto – Córdoba (Argentina):

Ideia original e curadoria / coordenação: Lucas Di Pascuale

Apoio: Fundación Pluja, Galeria EspacioCentro, Casa 13, Agência Córdoba de Cultura

Assistência de produção ação + workshop Xepa: Jimena Gavazza

Fotografia: Alicia Sánchez, Claudio Bertinetti, Juan Der Hairabedian, Lucas Di Pascuale, Manuel Medina, Marcelino Peixoto, Sergio Alvarez, Viviane Gandra.

Ficha técnica do projeto – Belo Horizonte (Brasil):

Realização: Xepa

Apoio: CEIA, RAIN (Rijksakademie Artists' Initiative Network)

Agradecimentos especiais:

Alberto Ligaluppi, Carlos de Brito e Mello (Trovão), Cecilia Romero, Edith Rijnja (RAIN), Guillermo Hermida e Marcela Santanera (EspacioCentro), Grupo Selva Negra (Alicia Sánchez, José Luis Quiñeros, Sergio Álvarez, Guillermo Lupiañez), Isabela Prado, Jimena Gavazza, Juan Der Hairabedian, Lucas Di Pascuale e Emilia, Mameto Muiandé (Efigênia), Manuel Medina e Claudio Bertinetti, Marcelo Márquez, Marco Paulo Rolla, Marcos Costabel e Victoria Bosio, Marcos Hill, Margarida Campos, Margarita Heredia, Paco Zarzoso, Pancho Sarría, Pedro Miranda, Soledad Sánchez Goldar.

BRANCOS E AMARELOS

LUCAS DI PASCUALE* (para catálogo exposição Parabrasas, 2007)

Não durmo, porque estou dirigindo. Os demais, cada qual dorme em seu assento. E, enquanto não durmo, aparece para mim a imagem de Lisa Milroy, que é uma artista inglesa. Lembro-me de suas pinturas com sapatos e pratos. Lembro-me de que é muito sedutora. Lembro-me de que me contou sobre uma permuta de obras que fizera com Tulio de Sagastizábal, um artista que vive em Buenos Aires, apesar de ter nascido em Misiones.

Seduziu-me essa pergunta, com certeza porque já tinha ensaiada a resposta. “Em que momento vocês pensam sobre a sua obra?” Éramos um grupo de artistas e estávamos participando do “Pintura além da pintura”, um workshop que aconteceu em Belo Horizonte, em 2006. Lisa acabara de chegar, e a estávamos rodeando.

Este momento é aquela resposta. Viajar. Dirigir-me de um lugar a outro, estar entre, observar a paisagem por uma janelinha, olhar o horizonte através de um para-brisa. Também cortar a grama do quintal atrás da minha casa.

Emília acordou, me pergunta por que não ouvimos o seu CD. Quando viajamos, cada um leva sua música e vamos escolhendo cada hora a de um. Ela havia escolhido, antes de adormecer, o [CD] Plojos y piojitos; todos gostamos de cantar a canção do urso que vivia num bosque muito contente. Eu trouxe Nick Cave, León Gieco e a Pequena Orquestra Reincidentes, todos gostamos de cantar Miguita de pan. Há algum tempo temos em nossa casa uma mesa que compramos de segunda mão na zona do Paseo de las Artes [Passeio das Artes]; ela tem uma divisão entre suas duas tábuas por onde costumam cair as migalhas de tudo o que transita pelo lugar, tal qual descreve a canção.

No “Pintura além da pintura” também conheci Marcelino e Viviane, que não são artistas ingleses, mas artistas brasileiros, desses que conseguem sensualidade em seu trabalho e, portanto, uma imensa unidade entre artista, obra e sentido. É que o sentido está ali mesmo, no trabalho, e não é necessário buscar em outro lugar. Em que outro lugar poderíamos buscá-lo?

Talvez eu esteja indo depressa demais, uma infinidade de pequenos insetos brancos e amarelos se agarra no para-brisa. Sandra está com os olhos fechados, mas parece que não está mais dormindo.

Marcelino e Viviane virão para Córdoba. Para trabalhar durante um mês. Para dar-nos um abraço. Para conhecer. Também imaginamos um encontro entre eles e a cena artística cordobesa. Talvez um encontro que sirva para questionarmos sobre o que pensamos quando falamos em cena artística.

* Sobre Lucas Di Pascuale: ver página 118.

Penso em nomes, quase todos artistas que exibiram sua produção nos últimos três ou quatro anos, a maioria jovens. Também exibi minha produção nos últimos três ou quatro anos. Mas a cena artística não é tão pequena, mesmo se pensarmos apenas em artistas.

Paro para abastecer; é contraditório encher o tanque, é como se o carro andasse melhor, mas que angustiante entregar todo esse dinheiro que irá se consumir no motor e cujo volume uma agulha vai apontar. Pago com cartão de débito e procuro moedas.

Sim, a cena é muito maior; esse primeiro grupo que se imagina são só os artistas que estiveram em cartaz durante os últimos três ou quatro anos. E os que estiveram em cartaz nos três ou quatro anos anteriores aos últimos três ou quatro anos?

Há aqueles que não exibem sua produção – fazem parte da cena? E há os que foram viver em outra cidade e vão nos contando como é trabalhar em outro lugar. Talvez cena seja um estado de coisas, que acontece em um lugar específico. Mas acontece ou se constrói? Suponho que haja diversos modos e graus de visibilidade convivendo na mesma cena.

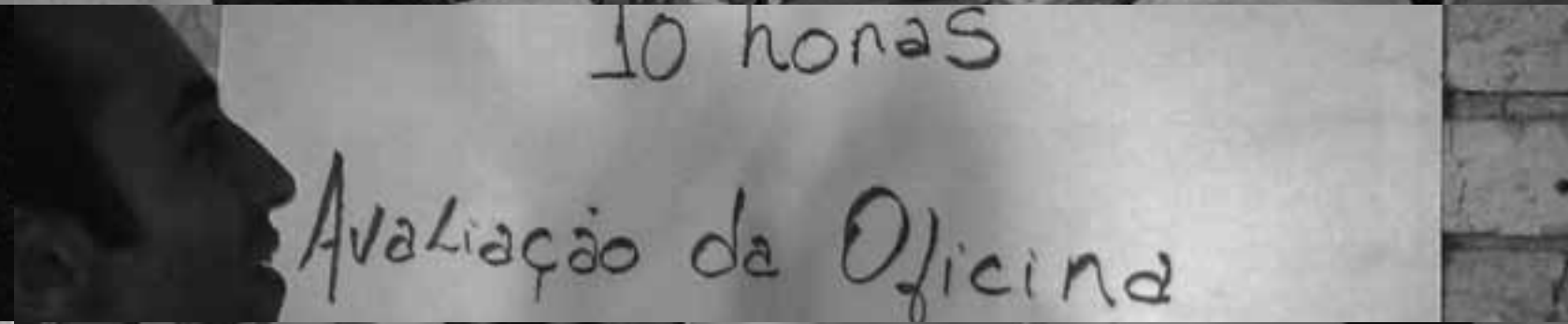
Também é contraditório voltar das férias, tenho vontade de ficar em casa, nesse lugar de sempre. Apesar de que, uma vez ali, aparecerá a vontade de estar em férias. Pelo espelho posso ver Catalina dormindo.

Há quem tenha resolvido priorizar a docência ou a gestão cultural e tenha abandonado (talvez por algum tempo) o lugar da produção artística. E há quem o tenha abandonado sem se dedicar à docência ou à gestão. Todos eles têm a mesma possibilidade de voltar a produzir, da mesma forma que nós, que continuamos, temos de deixar de fazê-lo; e isso talvez nos iguale. Quem se mostra faz parte da cena, assim como muitos artistas falecidos, ainda que esses últimos já não possam voltar a trabalhar.

A visibilidade é muito melhor sem tantos insetos brancos e amarelos no para-brisa e me pergunto se estes que começam a aparecer agora imaginarão que antes deles houve outros, e que um homem os removeu enquanto abastecia o carro.



El precio de los ladrillos no se pelea >
Xepa
ação/intervenção (2007)
acción/intervención action/intervention
Paseo del Buen Pastor - Córdoba, Argentina
[foto foto photo Alicia Sánchez (Selva Negra)]



MAKING OF PINTURA ALÉM DA PINTURA
[fotos fotos photos André Hauck,
Lívia Maria, Tim Braden, Viviane Gandra]



MAKING OF PINTURA ALEM DA PINTURA
[fotos fotos photos Viviane Gandra,
Tim Braden, Lísia Maria]

Trabalho no café : sentar no café

e viver a vida dos outros...

- godard

- Carlos Magno

Traduções

Cláudia

- Identidade - dentro no envelope

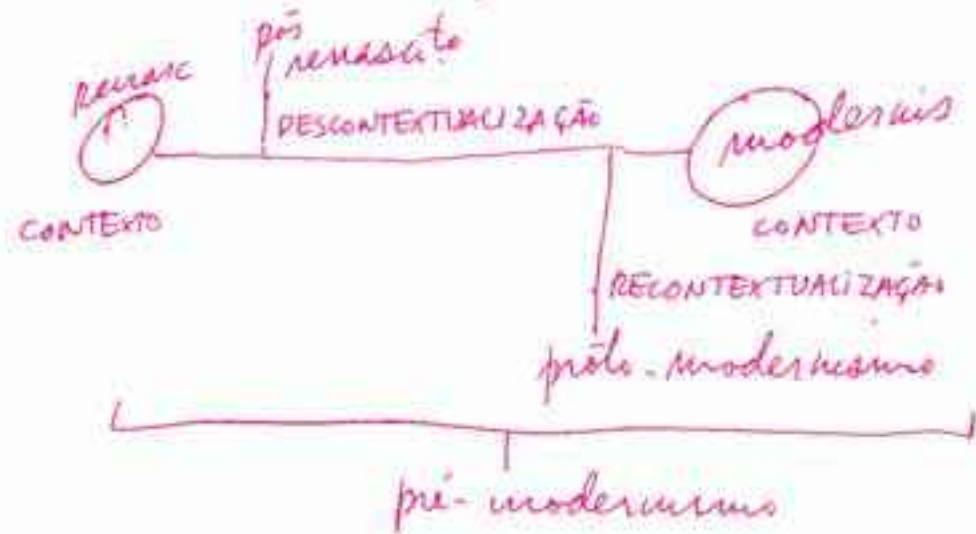
- Ex libris - "relação de poder"

- Marcas que imprimimos no livro
nascia -

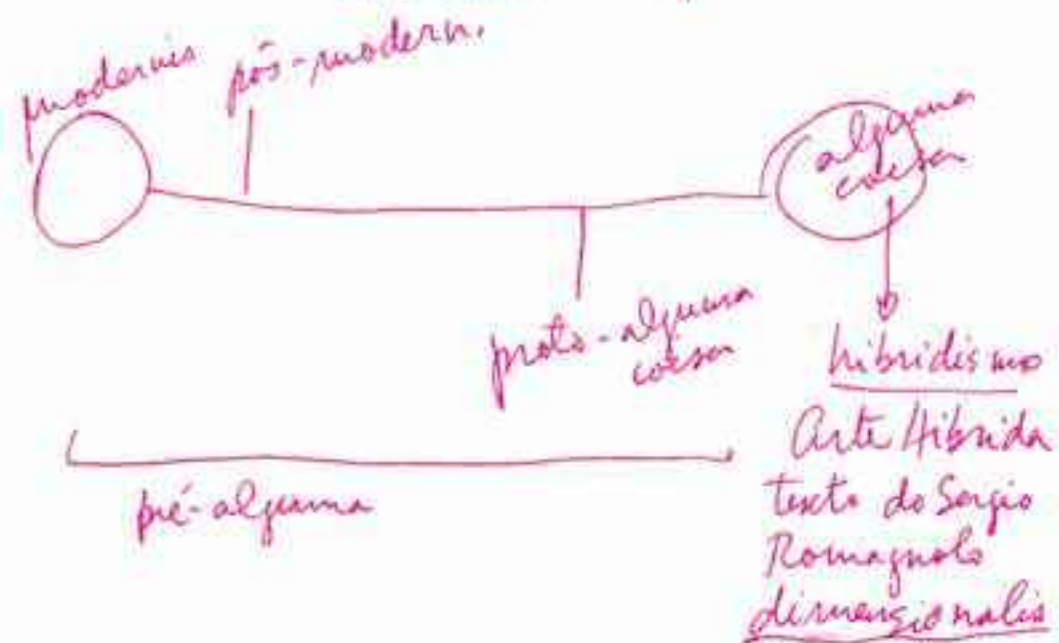
- Sobreposição do código



- Estamos no 12/



- o contemp → atuo na contemporaneidade
estou na "



- referência ao texto → "Do pto de vista à dimensionalidade"

- Georg Friedrich Hegel → Karl Friedrich Schlegel
I art: no seu atelier 1819

- a quest: do espaço abstrato → a tela
branca p/ a pint

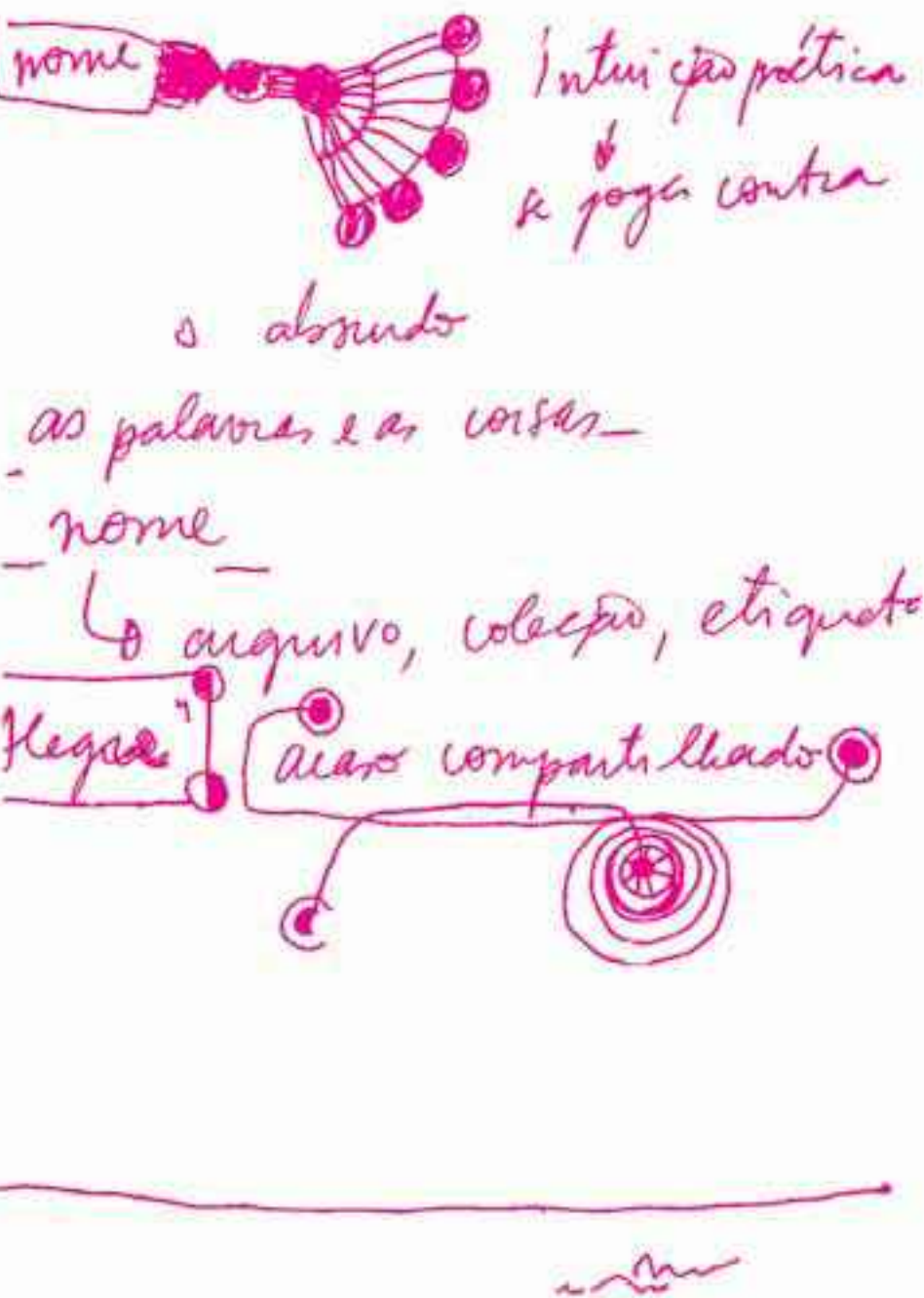
- ato do aparato, a pint é transferida p/
1 dimens: mecânica

- a câmara clara - q: usa o aparato

- o art: q depende da Musa ≠ o art: + cauteloso
o núcleo duro do pré-mod → q tem seu
ápice no Iluminismo q faz uso de
tecnologias

- o núcleo duro do Modernismo
Courbet
Manet - pintor historiador q faz uso de
1 banco de imagens q a história os
magnum → o Moseo

- o núcleo duro do Pós-Modernismo
Hélio Oiticica → hoje m temas + nat → a nat
é artificial



SUMARIO

"PINTURA MÁS ALLÁ DE LA PINTURA"

TEXTOS: VERSIONES EN ESPAÑOL

ALGUNOS FRAGMENTOS DE CONVERSACIÓN EN EL TALLER "PINTURA MÁS ALLÁ DE LA PINTURA" por IGOR SEVCIUK (transcripción)	230
DEL CUERPO VISIÓN-RAZÓN A LA PERCEPCIÓN DEL CUERPO AMBIENTAL: PARTICULARIDADES CULTURALES LATINOAMERICANAS MARCOS HILL	231
GEORGES BATAILLE Y FRANCIS BACON: UN DIÁLOGO BAJO EL SIGNO DE LA SEMEJANZA INFORME WANDA DE PAULA TOFANI	233
BORDES Y LÍMITES: ENCUADRANDO LO NO-ENCUADRABLE AVIS NEWMAN	239
EN BUSCA DE PAPÁ NOEL IGOR SEVCIUK	240
NATURALEZA MUERTA LISA MILROY	241
ALGUNAS IMPRESIONES SOBRE LA PINTURA JULIO MARTINS	244
EVIDENCIAS DE LA IMAGEN: PINTURA Y FOTOGRAFÍA PATRICIA FRANCA	248
CUESTIONES SOBRE LA PINTURA RONAN COUTO	249
LA HECHICERA Y LAS MÁQUINAS - CAPÍTULO I SERGIO ROMAGNOLO	254
PINTURA MÁS ALLÁ DE LA PINTURA MARCO PAULO ROLLA	259
SOBRE EL ARTE DE UN MODO GENERAL RONALDO GARCIA	261
TAMBIÉN MARÍA EUGENIA SALCEDO	262
REFLEXIONES SOBRE LO QUE ESTÁ MÁS ALLÁ: EXPERIMENTOS EN ARTE PÚBLICO, CULTURA Y VIDA RUSTOM BHARUCHA	262
HOMBRE QUE QUERÍA CAMBIAR EL MUNDO LUCAS DI PASCUALE	268
SOBRE MUESTRA DE CINE JOACÉLIO BATISTA	269
ALGUNAS RAMIFICACIONES DE PINTURA ALÉM DA PINTURA: PROYECTO PARABRISAS LUCAS DI PASCUALE + XEPA	270
BLANCAS Y AMARILLAS LUCAS DI PASCUALE	271

ALGUNOS FRAGMENTOS DE CONVERSACIÓN EN EL TALLER “PINTURA MÁS ALLÁ DE LA PINTURA”

por IGOR SEVČUK* (transcripción)

(versión de RAÚL MÁRQUEZ SULLIVAN)

LUPE ÁLVAREZ:

¿Es común este tipo de pintura en Holanda?

WENDA KIESKAMP:

Me parece que mi posición es la de una persona marginal, comparada a la del resto de los artistas locales.

TIM BRADEN:

Pero no es su trabajo el que es marginal, o su actitud en relación al resto del mundo del arte local. Es sobre su responsabilidad con el público.

WENDA KIESKAMP:

La gente me pregunta por qué no pinto la vida de la ciudad, como lo solía hacer. Pero, además de la vida en las ciudades, hay otras cosas que son reales. Yo no pinto el campo porque ame la naturaleza. Los edificios de departamentos pueden ser más contemporáneos y decir más respecto de la vida moderna, pero ya no me interesan. Además hay otras cosas a descubrir sobre nuestra realidad.

MARCOS HILL:

Es frustrante, esta discusión, lo que es contemporáneo...

LUCAS DI PASCUALE:

Pero, ¿cuál es la relación entre el arte, el creador y el público? ¿Cuál la relación del arte y las instituciones, cómo estas tratan su trabajo?

MARCOS HILL:

Si continuamos hablando sobre la autonomía de la obra después de su finalización, la obra ¿es propiedad del artista o de la comunidad? ¿Hasta qué punto la obra es propiedad del artista? En el contexto de la institución, ¿cuál es la relación con ese tipo tradicional de arte?

LUPE ÁLVAREZ (resume):

Esta discusión es esencial. Hoy en día la cuestión de la responsabilidad del artista es, de un modo general, política. El concepto o idea central del arte contemporáneo es un momento político que involucra una serie de otras cosas (la influencia del arte norteamericano en el siglo xx, la Guerra Fría, etc.)... Los expresionistas alemanes, el arte póvera italiano, el declarado discurso de solidaridad de Joseph Beuys. Los años 70 están profundamente vinculados al compromiso político. El discurso de los años 80, multicultural, postcolonial, fue otro punto importante; mientras el concepto de intención del artista se convirtió en

una institución en sí misma (el punto de vista subjetivo se institucionalizó) hacia fines de los 90. Se trata de dos cosas diferentes: en el arte moderno, el artista formaba parte de la institución; en el arte contemporáneo, el artista se afirma más en su propia posición política. Estos artistas se oponen al arte subjetivo y apolítico con el compromiso directo con ideas sobre la política. Esto no quiere decir que esas ideas no estén corrompidas o que no estén comprometidas con ideas conservadoras, manipuladas por la propaganda y por ideas de democracia.

MARCOS HILL:

Por un lado, existe la subjetividad institucionalizada, la ideología del arte moderno. Por otro lado, el compromiso político contra la subjetividad se volvió, a partir de los años 80, también una preferencia ideológica. Lo que Lupe quiere demostrar es que el discurso político en este momento es manipulado por estados conservadores que practican el post-colonialismo político. Y hay un discurso ambiguo: ser político y contra la subjetividad. Por atrás de esto hay un discurso conservador. Observarlo es muy importante, particularmente en Europa.

LUPE ÁLVAREZ:

La idea de responsabilidad política debida a otras cuestiones no está tan claramente definida, ni es obvia ni simple. Debería ser estudiada caso por caso... Por ejemplo, en una sociedad comunista, comportarse de forma apolítica fue en su momento la actitud de mayor resistencia.

TIM BRADEN:

...podemos abordar esas cosas. Wenda, no era sobre la apariencia visual de su trabajo. Usted entendió mal la crítica.

MARCOS HILL:

Esta es una discusión bien abierta y deberíamos volver a ella: para pensar por qué usted está pintando, hay que pensar respecto de la historia de la pintura.

* Sobre Igor Sevcuk: ver página 50.

DEL CUERPO VISIÓN-RAZÓN A LA PERCEPCIÓN DEL CUERPO AMBIENTAL: PARTICULARIDADES CULTURALES LATINOAMERICANAS

MARCOS HILL

(versión de RAÚL MÁRQUEZ SULLIVAN)

La inmersión de un mes en el taller “Pintura além da pintura” me volvió más atento a diversas cuestiones de arte, pintura, cultura y de política. Todas ellas han abierto la posibilidad de relativizar conocimientos adquiridos y cristalizados institucionalmente.

Entre los problemas que surgieron de la práctica pictórica en cuestión está la propuesta de la pintora inglesa Avis Newman sobre bordes, límites y fronteras. De ahí se pueden extraer muchas cosas si existe la disposición de ampliar la comprensión acerca del quehacer de la pintura en el momento presente.

Para ello hay que recurrir a una memoria histórica fundada en la cultura occidental y que nos ofrece percepciones reveladoras. Una problemática recurrente surgida del análisis de bordes, límites y fronteras fue la de localización infiltrada en sucesivas capas de la consciencia, interpenetradas estas últimas de los sentidos de tiempo, espacio y realidad.

La localización estimula fricciones entre los cuerpos y el entorno, a partir de las cuales afloran sensaciones y pensamientos impregnados de memoria, afecto e imaginación. De ahí resulta la expresión artística. No es difícil reconocer que las convergencias entre lo corpóreo y la existencia definen el hacer artístico a partir de vivencias que se consiguen en las continuadas vivencias del entorno. Uno de los puntos que me interesa verificar dentro de este proceso es el de la invención cultural de este cuerpo. Tanto del cuerpo del artista, cuanto de la obra, del observador, y de los innumerables cuerpos que constituyen el entorno.

Estamos vinculados históricamente a una construcción corporal que, desde el advenimiento de la modernidad, consumó la corporeidad a partir de la conjunción de visión y razón. Es sabido que este cuerpo visión-razón fue determinante en la consolidación del aparato científico sostenido por el capitalismo y, como consecuencia, en la creación, acelerada por la revolución industrial, de los Estados nacionales.

El desarrollo de la óptica es, por lo tanto, una referencia necesaria a la comprensión de lo humano transformado en sujeto, como centro cognitivo idealizado, ávido de poder y de control ilimitado sobre la naturaleza. Por obra de este sistema científico se descubrió la redondez de la Tierra y un universo en incesante movimiento al cual a partir de ahí se lo comprendió como infinito. Del mismo modo se consolidaron metodologías que fueron comprobando la existencia de otros innumerables micromundos y macromundos, moleculares y atómicos.

Del vértigo entre el deseo de control a partir del conocimiento y la implacable relatividad de lo real surgió lo que muchos reconocen actualmente como crisis del sujeto antropocéntrico.

La verificación de la dimensión paradójica del pensamiento científico moderno tal vez posibilite una mejor comprensión de la complejidad de este proceso.

A medida que la actividad científica perfeccionó los métodos de lectura de lo real, la voluntad de poder impuso su fijación, que fue motivada por la amenaza de pérdida del control de un conocimiento que, a través de su propio desarrollo, pasó a confrontarse, de una forma creciente, con la imposibilidad de controlar.

La teoría científica racionalista instituyó con eficiencia la legitimación del cuerpo como si solo estuviera formado por la visión y la razón. Esta legitimación es determinante hasta el día de hoy en procesos de aprehensión tanto de la realidad científica cuanto de la realidad artística. Por otro lado, las instituciones legitimadoras del Estado constitucional burgués todavía resisten a la urgencia de la deconstrucción de ese cuerpo, e insisten en mantenerlo vivo a cualquier precio como construcción vigente.

Por eso, el tratamiento de Avis Newman de la dimensionalidad de bordes, límites y fronteras del campo visual hizo posible la puesta en cuestión de estos hábitos naturalizados en el quehacer artístico, esclareciendo la diferencia entre el espacio como construcción estrictamente racional y óptica, y el ambiente como vivencia de un cuerpo que se define por su capacidad sinestésica.

Frente a la impetuosa acometida de Newman en relación a un “más allá de la pintura” fue posible percibir situaciones sin salida que se produjeron por causa de la permanencia del cuerpo visión-razón en la forma de la percepción de algunos de los artistas que participaron en el evento. Cuando quisieron elaborar “pinturas” que fueran más allá de los bordes bidimensionales convencionales apareció la dificultad de una comprensión corporal de la tridimensionalidad del ambiente.

Ninguno de estos intentos tuvo en consideración la percepción originada en sentidos corpóreos conectados entre sí. Se continuó percibiendo el entorno como espacio y no como ambiente, y su resultado fueron composiciones bidimensionales que poco tenían que ver con la tridimensionalidad que debía originar la propuesta expansión perceptiva.

De esta forma se conservó de forma inconsciente los bordes y los límites del plano en situaciones ambientales que hubieran permitido otras formas de interpretación. En lugar de la especulación sensorial, se repitieron de forma casi automática procedimientos de composición formal y cromática, como si la realidad ambiental no fuera otra cosa que un lienzo en blanco, impidiéndose de esta forma una mejor aprehensión del lugar mismo como potencial “soporte”.

Se trata de un hecho el que las escuelas brasileñas de arte hayan favorecido el acceso a referencias que anuncian la necesidad del redimensionamiento corporal en la producción de la imagen. A través de las propuestas generadas por artistas del Occidente, por lo menos desde Cézanne, y sin olvidar a Marcel Duchamp, Francis Picabia, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Yves Klein, Hélio Oiticica, Lygia Clark y otros, apunta la inquietud sinestésica hacia nuevos procedimientos, buscando deconstruir la dictatorial tradición de la retina.

Sin embargo, se percibió durante el taller “Pintura más allá de la pintura” que varias de las cuestiones contemporáneas del cuerpo no encontraron aún una resonancia en el modo más inmediato de pensar y de producir el arte. Hay poco uso de las referencias emancipadoras, que son transformadas en meras citas teóricas, elegantes sin duda, pero muy poco presentes en la práctica.

Desde la experiencia propuesta por Newman se puede notar que todavía persiste la preponderancia del elemento retiniano como principal paradigma en la formación del profesional de la imagen.

Desplegada durante el taller, la acometida de la comprensión ampliada acerca de bordes, límites y fronteras de la pintura no solamente denunció el arraigo de la percepción espacial “razón-visión” en las escuelas de arte: con el estímulo recibido se hizo más perceptible la necesidad de procedimientos neutralizadores del automatismo recurrente.

Como profesionales involucrados con la imagen, todos tenemos que lidiar con resistencias inherentes a instituciones que se acostumbraron a cimentar procedimientos jerárquicos en la producción del conocimiento. Pero, ciertamente, la claridad revelada por la experiencia de “Pintura más allá de la pintura” nos puede ayudar en el proceso de deconstrucción del cuerpo racional-retiniano, valorizando una sensibilidad que favorezca vivencias más intensas en las relaciones entre pintura, cuerpos, bordes, fronteras, límites, ambientes y entornos. Se vislumbra un gran desafío en la deconstrucción de un automatismo tan profundamente arraigado.

Las conversaciones que tuve con Lucas Di Pascuale durante el mes de agosto intensificaron mi experiencia en el proceso de expansión de mis bordes personales. Las posibilidades de intercambio con el artista argentino, oriundo de Córdoba, me llevaron a un interesante proceso, determinado por las diferencias de espacio, lengua y cultura.

Entre los aspectos más notables de esta experiencia se encuentra la manera como Di Pascuale formula los contenidos de sus propuestas artísticas, exhibiendo una especial agudeza crítica que incide sobre su propio entorno, sin caer en los lugares comunes del partidismo o del falso moralismo del activismo político.

Uno de los focos favoritos del artista cordobés es la intensificación de las relaciones humanas que en el contexto urbano invadido por la banalidad, favorece la restitución de los vínculos simples. Al relativizar los intereses privados y de una mentalidad consumista, las acciones de Di Pascuale valorizan la solidaridad, aproximando entre sí a habitantes anónimos y desconocidos, favoreciendo la agregación alrededor de finalidades éticas inmediatas.

En su acción titulada PPV, Partido Transportista de Votantes, el artista se apropió de un hábito sospechoso, que aparece en la Argentina durante los períodos electorales. La constatación de este hábito es por lo menos sorprendente. Los partidos argentinos acostumbran alquilar vehículos de transporte para trasladar de forma gratuita a los electores a los locales de las elecciones obligatorias, lo que sucede bajo la condición de que los beneficiados voten al partido que provee el transporte. No hay duda que prácticas electorales, incluso peores, ocurren en otros países, incluso en el Brasil.

Eligiendo este circuito para actuar, Lucas fue lo suficientemente perspicaz como para contaminar la práctica demagógica al ofrecerse llevar gratuitamente a electores de cualquier partido a las urnas. Con esto se produjo la eliminación de la obligatoriedad partidaria como moneda de trueque. La fuerza del gesto activó un inesperado intercambio de vivencias personales que tuvo lugar durante el recorrido. Mas allá de cualquier objetivo predeterminado, se crearon aproximaciones entre personas independientemente de sus respectivos credos políticos.

Una de las consecuencias de la propuesta de Di Pascuale fue la movilización espontánea de sus pasajeros, que se interesaron en

el compromiso con el Partido Transportista de Votantes, que se caracterizó por la creación de una comunidad de colaboración en la cual cada uno podría participar, ofreciendo aquello que mejor sabía hacer en pro de acciones colectivas.

En las diversas discusiones ocurridas en el taller “Pintura más allá de la pintura”, la participación del artista de Córdoba se caracterizó por la preocupación con los contenidos motivadores de la acción artística, instigando a los otros participantes a revisar sus estrategias creativas.

El contraste con posiciones que poco se preocupan por los contenidos de las propuestas hizo evidentes las secuelas de los sistemas autoritarios de educación impuestos a los países “periféricos” por medio de golpes militares que, como los que acontecieron en las décadas de 1960 y 1970, establecieron regímenes dictatoriales en la América Latina, en África y en Asia, dando lugar a una ola genocida que consolidó la alianza entre las clases dominantes locales y las grandes corporaciones internacionales.

Tal vez ni siquiera sea necesario agregar que estas alianzas redefinieron totalmente las estructuras institucionales de los Estados nacionales, haciendo posible el libre acceso al dinero público que fue vampirizado por un sistema perverso de endeudamiento nacional.

Tampoco debemos olvidar las persecuciones, torturas y asesinatos gerenciados por los Estados nacionales comprometidos con esta alianza. Todavía sometidos a este proceso, los países de la América Latina experimentan y reaccionan a estos efectos de acuerdo a sus características culturales e históricas. En los casos de la Argentina y del Brasil, por lo que pude constatar en la frecuentación de Lucas Di Pascuale, una mayor aproximación podría esclarecer muchas otras constataciones sorprendentes.

Se puede mencionar por ejemplo el expolio de la educación pública brasileña como llave estratégica del debilitamiento de la conciencia cívica. La amnesia histórica e intelectual que es consecuencia de este expolio, impuesto por el mismo Estado, condiciona desde hace décadas a las sucesivas generaciones que, a merced de la apatía crítica, se someten a mecanismos de alienación cada vez más vigorosos y permanentes en la vida diaria de las grandes ciudades.

Hoy es difícilmente percibida la incorporación de esta apatía. Pero cuando un grupo de artistas se reúne para trabajar críticamente los propios procesos, las oportunidades de desintoxicación aparecen de forma muy rápida. De ahí la fundamental importancia de la mirada extranjera de Di Pascuale que, desde su universo argentino, detectó rápidamente la poca elaboración de contenidos en las producciones brasileñas. Apurados, nuestros jóvenes artistas llegan a soluciones visuales seductoras, plenas de potencialidad plástica, pero poco comprometidas con las referencias simples del contexto a partir del cual están siendo elaboradas. Fragilidad y fuerza conviven allí de manera poco provechosa.

Por otra parte, tan solo la preocupación con el contenido y la gran agudeza crítica no compensan la poca familiaridad e incluso una cierta dificultad de los jóvenes artistas argentinos en el instante de materializar sus contenidos imagéticos. Observo que tanto la dificultad con el contenido como con la plasticidad de la imagen son secuelas de los mutiladores procesos políticos que fueron experimentados por ambas culturas.

Durante las evaluaciones del taller “Pintura más allá de la pintura” Di Pascuale confesó su sorpresa frente a la manera como los brasileños dirigimos nuestros análisis. En la Argentina, según Di Pascuale, la propuesta de evaluación de un taller de pintura que dure un mes estaría orientada de forma natural a una discusión teórica completamente apartada de resultados visuales. Le sorprendió el hecho de que, cuando nos propusimos evaluar el taller, como primer paso nos aproximamos a las imágenes producidas, para extraer de ellas las críticas dinámicas necesarias al proceso de producción del conocimiento.

Llegamos a jugar, afirmando pretenciosamente que un ser que poseyese un cerebro argentino y un corazón brasileño constituiría la quintaesencia del artista latinoamericano, ¡una perfección! Si se considera el reduccionismo inevitable que una broma como esta carga consigo, valdría mucho la pena que los jóvenes artistas brasileños prestasen especial atención a esta recurrente carencia de contenidos, que se hace evidente en la confrontación de culturas dentro de Latinoamérica.

Es urgente revitalizar la hipnosis hedonista inherente al inmenso talento brasileño en la constitución de imágenes. La aptitud para la buena resolución imagética no garantiza la competencia necesaria, indispensable a cualquier propuesta artística. De la misma forma, me alegra saber que los artistas jóvenes argentinos se pueden beneficiar de nuestra refinada agudeza sensorial.

Celebro con gratitud y alegría la presencia generosa de Avis Newman y Lucas Di Pascuale en el evento Pintura além da pintura [Pintura más allá de la pintura], reconociendo las infinitas posibilidades que se abren a la amistad y al aprendizaje que pueden propiciar encuentros como este.

MARCOS HILL (Rio de Janeiro, RJ, Brasil, 1956)
Con estudios universitarios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Rio de Janeiro (UFRJ) (1985), se desempeñó como conservador-restaurador del patrimonio colonial minero, después de la conclusión del Curso de Especialización lato sensu en conservación-restauración de los bienes culturales muebles del CECOR-EBA/UFMG (1986). Concluyó la maestría en Historia del Arte en el Instituto de Arqueología e Historia del Arte de la Universidad Católica de Lovaina (Louvaine-La Neuve, Bélgica) (1990). Es doctor en Artes por la Escola de Belas Artes da UFMG (2008). Como profesor de los cursos de Licenciatura y de Postgrado de la Escola de Belas Artes (UFMG), se desempeñó como curador en diferentes proyectos nacionales, tales como el Proyecto Rumos Visuais 1999-2000, promovido por Itaú Cultural, la exposición Fiat Mostra Brasil, promovida por la Casa Fiat de Cultura (2006), y las dos primeras ediciones (2007 y 2008) del Proyecto Bolsa de Produção para Artes Visuais, promovido por la Fundação Cultural de Curitiba. Es, también, profesor invitado del Curso de Especialización lato sensu en Arte y Cultura Barroca del Instituto de Filosofía, Arte e Cultura de la UFOP-MG. Además de desempeñarse como crítico de arte y curador en la ciudad de Belo Horizonte, creó, junto con el artista plástico Marco Paulo Rolla, el CEIA (Centro de Experimentação e Informação de Arte), iniciativa de artistas vinculada al RAIN, red electrónica internacional apoyada por la Rijksakademie van Beeldende Kunsten (Real Academia de Bellas Artes de Holanda). En el CEIA se desempeña como coordinador, curador y editor. Vive y trabaja en Belo Horizonte, MG, Brasil.

GEORGES BATAILLE Y FRANCIS BACON: UN DIÁLOGO BAJO EL SIGNO DE LA SEMEJANZA INFORME *

WANDA DE PAULA TOFANI

(versión de LEONARDO GONÇALVES)

Discurso sobre algunas relaciones entre textos e imágenes, en el ámbito de los estudios interartes, colocando el foco, por aproximaciones analíticas, parte de las obras literarias de Georges Bataille (1897-1962) y las pinturas de Francis Bacon (1909-1992). Sus producciones se caracterizan como instrumentos de transgresión de la idealidad antropomórfica en las artes¹; el primero, por medio de acerbos textos críticos, acompañados de imágenes inusitadas, y el último, gracias a la construcción pictórica singular de la figura humana.

La noción de similitud entre el Creador y la criatura recorre el pensamiento judaico-cristiano, instaurando paralelamente al neoplatonismo medieval en el Occidente, una metafísica vuelta hacia la idealización de la naturaleza humana que privilegia lo espiritual en detrimento de lo carnal. El antropomorfismo que desde ahí se origina consolida el mito de la similitud entre el Padre y el Hijo, similitud trascendental para siempre perdida por el pecado original de nuestros más ilustres predecesores y que solo nos sería posible alcanzar, por la imitación y después de una vida virtuosa, en el Juicio Final. Esa noción de similitud antropomórfica ideal tiene vigor en las artes y en la estética, hasta ser quebrantada por ciertas corrientes de pensamiento instauradas en el modernismo.

Un importante representante y articulador de esa embestida fue Bataille, que estuvo contra la creencia en la idealidad, en sus escritos en general. Ese escritor, filósofo, poeta, crítico, hizo su producción intelectual en la apología de la transgresión del pensamiento metafísico todavía vigente a principios del siglo xx. Interrogando los límites del conocimiento por la búsqueda del no-saber, búsqueda inducida por prácticas del exceso y por técnicas de iluminación, él estremeció la estructura del edificio metafísico occidental. Entendiendo que la razón sería incapaz de abarcar todos los posibles del espíritu humano (Bataille, 1992), ese disidente del surrealismo, pleiteaba para el arte la transposición del “imposible de lo real”, en contraposición al “posible de lo onírico” bretoniano (Hollier, *apud* Didi-Huberman, 1995, p.15)².

* Parte de este artículo fue publicado en los anales del x Congreso Internacional ABRALIC (2006), con el título “Bataille, Bacon e a fotografia: um diálogo intermediário” [Bataille, Bacon y la fotografía: un diálogo intermedios].

¹ Este trabajo forma parte de mi pesquisa sobre la representación, desarrollada en el ámbito del Doctorado en Estudios Literarios: Literatura Comparada, cuyo corpus analítico partió de las relaciones entre parte de la obra de Bataille y la pintura de Bacon. Se constituye, aquí, como continuidad y ampliación.

² Didi-Huberman se refiere, en *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, al artículo de Hollier, “La valeur d’usage de l’impossible”, para quién *Documents* fue una “revista agresivamente realista”. (Las traducciones de las citaciones en francés e inglés —al portugués— son de la autora.)

Al frente de la revista de arte Documents (1929-1930), él desarrolló un pensamiento teórico-crítico agresivo y antiidealista, publicando innumerables textos críticos yuxtapuestos a imágenes diversas, cuya inquietante extrañeza dialogaba con la extrañeza de sus escritos. En las relaciones construidas entre palabra e imagen, puso a prueba la noción de similitud antropomórfica ideal, por un juego fecundo de “desmontaje teórico” y de “montaje figurativo”, proponiendo resaltar las tareas de las palabras y de las imágenes, y no de sus sentidos (Didi-Huberman, 1995, p. 13).

Imágenes oriundas de documentos antiguos, imágenes despreciadas por la historiografía del arte, imágenes salidas de compendios de teratología, imágenes de arte modernista, fotografías de actualidades, fotografías etnográficas, judiciales, banales, no comunes y surrealistas fueron seleccionadas por Bataille, a través de la construcción de “textos” paralelos a los que exprimían verbalmente su pensamiento transgresor, subvirtiendo la subordinación de la ilustración. Haciendo alusión, por medio de esos textos e imágenes perturbadores, a la violencia, a la ignominia, a la negación, a la paradoja, a lo siniestro, a lo sexual, Bataille rompía la tradicional sujeción de la imagen a la letra y desarrollaba un singular emprendimiento teórico-crítico. Al desarticular las prácticas discursivas y plásticas, por un cierto arte de similitudes entre objetos pertenecientes a la alta y a la baja cultura a partir de aproximaciones, montajes, fricciones, atracciones y transgresiones, este autor explicitaba “un cierto estilo de pensamiento figural (...) duplicado por un cierto estilo de pensar las figuras” (*Ibidem*, pp. 15-18). Bataille congregó y eligió, en suma, un repertorio “herético” compuesto de temas e imágenes no pertenecientes a los campos de conocimiento tradicionalmente nobles de la filosofía y de las artes, proponiéndolos en una revista de arte, ella misma contemplando como interacciones con el campo de las bellas artes, las doctrinas, la arqueología y la etnografía; el primer término ocupando, incluso, la tercera posición en el frontispicio de la revista. Para Didi-Huberman (*Idem*), Bataille congregaba, en la revista, documentos de un gayo saber visual, al poner en juego (prácticamente) y cuestionar (teóricamente) la noción de similitud. Y él lo hizo, desestabilizando la creencia de la similitud entre copia y modelo, confrontándola con la noción de lo informe.

El proyecto transgresor de Bataille desarrolló la noción de informe, potente operador teórico en su significante movilidad, estableciendo la experiencia interior como la apertura posible para acceder al conocimiento, él mismo evanescente y lábil. En lo que concierne a su lucha filosófica contra el idealismo, su proceso consistía en no basarse en los conceptos, pero sobretodo, partir de ellos y solo volver a ellos después del pasaje por una especie de infierno de palabras y aspectos incandescentes, inconscientes y desorientadores, desproporcionados, en suma (*Ibidem*, p. 33).

Siendo consideradas, tradicionalmente, las artes como actividad sublimatoria y dirigidas hacia un observador recto, capaz de construir una unidad ideal, no se permitía cualquier intrusión de la base del cuerpo del observador. Tal base, identificada con el eje horizontal que gobierna la vida de los animales, era separada de su cuerpo y, por lo tanto, no se constituía como materia para la diseminación del pensamiento idealizador sobre el ser humano en general. Bataille lanzó por tierra el mito de la verticalidad

del ser humano, en el sentido de la idealidad de la noción de la naturaleza humana propensa a la ascensión hacia lo absoluto, al decir que los hombre se olvidan de que los pies están en el barro (Bois; Krauss, 1997, pp. 25-26)³, privilegiando así, la inclusión y la valoración de temas “bajos”, mientras destacaba los aspectos y comportamientos animalizados de nuestra constitución humana. Hay que resaltar que Bataille fue un devoto lector de Nietzsche y del Marqués de Sade.

En el término Informe, publicado en el Diccionario crítico de Documents (n° 7, 1929) Bataille, posicionándose en contra de la postura de diccionarios en general en lo que concierne al sentido de las palabras, y al discurso de los filósofos comprometidos con la necesidad de dar forma al cosmos, propugnaba que se resaltasen los “trabajos” de las palabras, en particular de la palabra informe, no más como algo desclasificadorio, pues decir que el universo “no se asemeja a nada” y es informe significaría compararlo a “una araña o a un esputo” (Bataille, 1970, vol. 1, p. 217). Se puede percibir que ahí están en juego las nociones de similitud y de forma, cuestiones fundamentales para su abordaje crítico ante la estética clásica. En una operación dialéctica él construiría, así, “una similitud en el enunciado mismo de lo informe y de la disimilitud”, afirmando contradictoriamente, que el universo no se asemeja a nada y, siendo informe, es algo como una araña o un esputo. Bataille preferiría, pues, proponer semejanzas transgresoras que reivindicar disimilitudes o “similitudes a nada” (Didi-Huberman, 1995, p. 21).

En el artículo “Le gros orteil” [El dedo grande del pie], Bataille destacaba que el dedo grande del pie es “la parte más humana del cuerpo humano, en el sentido de que ningún otro elemento de ese cuerpo es tan distinto del elemento correspondiente al mono antropoide”. Además, él se diferencia del humano, una vez que el hombre, “que se volvió él mismo un árbol, o sea, alzándose en el aire, altivo como un árbol, y justamente más bello, pues su elevación es correcta”, ve en el pie humano la base para esa elevación. Pero el hombre que tiene la cabeza “vuelta hacia el cielo y las cosas del cielo, lo mira como un esputo bajo pretexto de tener los pies en el barro”. Oscilando entre idealidad, prosaísmo y erotismo, Bataille lanzaba el foco sobre varias visiones culturales de los pies humanos; pies marcados por la interdicción, por la exaltación amorosa y por la ironía, pues si los pies femeninos, por ejemplo, son fetiche sexual, los pies en general están acometidos de males innobles como los callos. Callos cuyos dolores se distinguen de los dolores en general por su bajeza y su ignominia; condición negativa explicable, por estar enterrados en el barro. Estando los hombres en constante deseo de elevación, “cada vez que su más puro élan lanza en el barro su propia arrogancia, se concibe que un dedo grande, siempre más o menos corrompido y humillante, sea análogo, psicológicamente, a la caída brutal de un hombre, lo que quiere decir a la muerte”. Bataille considera, sin embargo, que la forma de un dedo grande no era “específicamente monstruosa” como una boca abierta, siendo incluso una forma seductora, justamente por su “bajeza”, por su “encanto sacrílego”, argumentando que el sentido de su artículo era explicitar lo que seduce, sin tomarse en cuenta “la cocina poética”. Para él, en fin, “volver a la realidad no implica ninguna nueva aceptación, pero quiere decir que sí es, bajamente, seducido sin transposición y hasta gritar, abriendo los ojos: abriéndolos ante el gran dedo” (Bataille, 1970, pp. 200-204).

Las fotos surrealistas de Jacques-André Boiffard, de dedos y de pulgares, en close-up, publicadas junto a ese artículo, evidencian “el gran dedo del pie”, pero provocan y desestabilizan al lector, pues la imagen de ese dedo, en su extrañeza y desmesurada desproporción, se presenta como algo amenazador y brutal. Agigantado y recortado contra un fondo oscuro que, además,

lo corta del resto del cuerpo, ese dedo, que es justamente “la parte más humana” de ese cuerpo, comprueba, por la paradoja entre la palabra y la imagen, que lo que tenemos de más humano es lo que más revela nuestra naturaleza animal.

Ese gran dedo o pulgar, cuando es comparado a nuestro pulgar que toma la página abierta de la revista, acusa “performativamente” las desproporciones evocadas por Bataille. Además de eso, el resultado estético de esa operación era producir un close que no fuera un detalle, capaz de imponerse como forma, echando los dados tradicionales de la estética del detalle que postulaba la deducción posible del todo por la parte vista (Didi-Huberman, 1995, p.56). Otras imágenes en close-up habitaban las páginas de Documents: cual la pinza de una langosta (fotografía de Eli Lotar), que parecía avanzar amenazadoramente, conjugando la idea de pie con la de garganta y los dos elementos de la polaridad humana —noble-innoble, alto-bajo—, sugeridos por Bataille, en su artículo. Del mismo modo, la fotografía de una enorme boca abierta, donde brillaba la saliva, dialogaba con el artículo “Bouche” [Boca] que retoma las mismas polaridades humanas, igual que la idea de “organicidad animal”. Bataille se oponía a la ley armónica de una “proporción” entre el detalle y el todo, la desproporción irritante de una parte —el dedo grande— jugando contra el todo —la faz/figura humana— su oscuro juego de “baja seducción” (*Ibidem*, pp. 58-60)⁴, mientras nos apuntaba una caída/devenir-animal.

Debemos destacar que el advenimiento de las imágenes en close-up han causado impacto considerable en determinado momento de la historia de la fotografía y del cine, una vez que las relaciones, tejidas por el espectador entre su propio espacio y el espacio plástico de la imagen observada, venían de una larga experiencia sustentada en el tamaño en relación a su propio cuerpo. Los artistas, incluso, supieron explotar esa relación, apoyándose principalmente en la fuerza de una imagen de tamaño grande, que, observada sin distanciamiento, parece aplastar a quien la mire. La fotografía, sin embargo, por tener pequeñas dimensiones, propició el establecimiento de una relación de proximidad, de posesión e, incluso, de fetichización (Aumont, 1993, pp. 140-141). El close-up subvirtió esa relación y creó en el espectador una perturbación en orden a una proximidad psíquica excesiva. Por otra parte, la fotografía en close también desarrolló “la metáfora del tacto visual”, acentuando la superficie y el volumen imaginario del objeto capturado, por una aproximación vertiginosa que desestabilizaba al observador. Como afirma Phillipe Dubois, el close produce “efectos pulsionales (...), efecto de focalización, efecto de vértigo (...), efecto-Medusa, que fascina y repele simultáneamente” (Dubois, *apud* Aumont, 1993, p. 142).

El valor de subversión implícito en la formulación de lo informe batailleano se sustenta, igualmente, en la imagen fotográfica elegida para dialogar con el texto. Al utilizar todo un conjunto de fotografías que introducían procedimientos y visualidades poco usuales, como también la pintura de la época, Bataille resaltaba los “trabajos” de las imágenes; trabajos performativos, por su sugestión de movimientos dentro de un espacio que cuestionaba la perspectiva clásica y la propia estética. Lo informe batailleano no sería lo que está privado de forma, pero algo comparado a las más bellas formas, contemplando la noción de deformación. De ahí el enfoque de la iconografía y los textos críticos de Bataille sobre “similitudes crueles e informes/disformes y similitudes dilacerantes y dilaceradas, estableciendo una ‘heurística del desastre’, donde el cuerpo/faz/figura humana es “un organismo consagrado a la desfiguración, a la acefalía, al suplicio, a la animalidad” (Didi-Huberman, 1995, pp. 5-10).

Heurística, en suma, que niega la posibilidad redentora de las imágenes, sometiéndonos a sus poderes, una vez que la

iconografía en cuestión constituye una experiencia singular, nada apaciguadora y que equivaldría a la expresión batailleana: “un grito de miedo que ve” (Bataille, 1979, vol. v, p. 295). De ahí surge la imagen-matriz de la dramatización de una experiencia dilacerante, pero análoga a una “experiencia de lo divino”, la insostenible fotografía del supliciado chino, a la que se refiere Bataille en La experiencia interior (Bataille, 1992, pp. 128-129). Se trata de una serie de cuatro fotografías que él publicó en 1961 en su último libro: Las lágrimas de Eros⁵.

Los montajes imagéticos que Bataille exploraba, agrupando en una sola página o en páginas dobles, diversas fotografías, cuya cadena se presentaba enigmática, una vez que las imágenes parecían haber sido elegidas de manera arbitraria e incluso aleatoria, instauraban la proposición de lecturas conflictivas y discontinuas. Una vez más, las imágenes no ilustraban el texto, al contrario, producían efectos de similitud, paradójicamente, haciendo que ella se dispersara, mientras esos efectos apuntaban a la propia dispersión. Tal construcción se justifica por lo que Bataille entendía por “dialéctica de las formas”, o sea: el juego relacional de elementos antitéticos y semejantes, que excluirían la síntesis y, por lo tanto, toda reconciliación. Él construía, así, “cadenas críticas de similitud” o “similitudes crueles”, pues los montajes figurativos, gracias al movimiento que engendran, repercuten entre sí y el texto, desestabilizando “toda transposición iconográfica, toda equivalencia abstracta de la imagen como idea”. Se trata de imágenes, en suma, que hacen contacto, pero que descomponen, laceran (Didi-Huberman, 1995, pp. 374-375).

El proceso de descomposición del antropomorfismo idealizado puede ser también identificado en el artículo “Figure humaine” [faz/figura humana] (Bataille, 1970, vol. 1, pp. 181-185) incluido igualmente en Documents. Proponiendo un diálogo entre la fotografía del casamiento burgués, documento social de principios del siglo xx, y las fotografías de africanos y melanesios que son ejemplos de sociedades primitivas, Bataille se refería a la primera fotografía como la imagen “de aquellos que nos antecedieron en el más fatigante absurdo”, una vez que “a la yuxtaposición de su suciedad senil a las más bellas visiones” ellos constituyen un grupo “monstruoso sin demencia” cuya perversidad estaría encubierta. Ella apunta para la tónica de su pensamiento, en el sentido de estrategias que resaltan, sobretodo, la “bajeza” del ser humano, identificado con la bestialidad, en oposición a la idealidad. En esa comparación, estaría el principio de la desproporción, como “ausencia de medida común entre las diversas entidades humanas, siendo de alguna manera uno de los aspectos de la desproporción general entre el hombre y la naturaleza”. Desproporción que, de cierta manera, ya recibió una expresión abstracta, una vez que se convino que “una presencia tan irreductible como la del yo no tiene su lugar en un universo inteligible. Recíprocamente, ese universo exterior no tiene lugar en un yo, sino por las metáforas”. De ahí que, para él, como atribuye más importancia a una expresión concreta de esa

⁴ El concepto de *Figure humaine*, título de uno de los artículos de Bataille en *Documents*, comprende ambas acepciones de la palabra *Figure*: faz y figura.

⁵ Se trata de fotografías de Louis Carpeaux, fechadas en 1905 y entregadas a Bataille por su psicoanalista Adrien Borel. Tales fotografías se refieren a una ejecución en la plaza pública, en la China, a un condenado sufriendo el “suplicio de los cien pedazos”, que un emperador “misericordioso” ordenó, en lugar de la muerte en la hoguera. En una de las fotos, el condenado tiene los ojos vueltos hacia arriba, como en éxtasis; el éxtasis fue una cuestión cara a Bataille. Se sabe que, para que el condenado soportase la duración del suplicio, se le administraban “cuidados”, entre ellos el opio, lo que podría, eventualmente, explicar su fisionomía.

ausencia de relación y, al elegir un personaje cualquiera entre los fantasmas de esa fotografía, sostiene que “su aparición a lo largo de series no discontinuas expresas por la noción de universo científico permanece perfectamente chocante para el espíritu, tan chocante como la del yo en el todo metafísico” o como “una mosca posada sobre la nariz del orador”. Desproporción que aún no pasa de la expresión del ser lógico que procede por contradicción. Reconociendo el mérito de la ciencia contemporánea, en concebirse el estado original del mundo, como esencialmente, improbable, Bataille resaltaba que la noción de improbabilidad se opone, irreductiblemente, a la de contradicción lógica (*Idem*). Se observa, ahí, la desconstrucción de un pensamiento lógico, a través de comparaciones triviales, como él suele hacer, al cuestionarse el idealismo.

El proyecto transgresor de Bataille se caracterizaba, también, por el uso de adjetivos contradictorios y de formas antitéticas, apuntando a la laceración de la conveniencia de las relaciones entre las palabras de un discurso e introduciendo, con ese propósito, “similitudes patentes”, o sea, “similitudes por exceso”. En lo que concierne a la Figure humaine, transgredir sus formas visuales significaba dilacerar el antropomorfismo ideal, por la yuxtaposición de aspectos semejantes y no semejantes. Así, la decomposición del antropomorfismo, por ejemplo, se dará, además de la “derrisión caquéctica” inicial (expresión batailleana), configurada por la fotografía del casamiento burgués y confrontada a la alteridad del “hecho negro” de las fotografías de los africanos y melanesios; los últimos vistos como predadores de los primeros. Esa decomposición se extenderá por una progresión de relaciones figurativas “siempre más inquietantes y también mortíferas: relaciones de ‘crueldad estructural’, similitudes crueles”, en suma (Didi-Huberman, 1995, p. 50).

Ese principio puede ser visto como un segundo procedimiento, como diferencia de escala entre los seres y las cosas, diferencia por exceso, como principio de una tensión, en donde, para Bataille, se podría situar toda la naturaleza humana, en lo que ella se asemeja, o sea, no reduciéndose a alguna cosa o a alguna idea, pero sí a una tensión. Tensión que constituye un conflicto imposible de solucionarse (*Ibidem*, pp. 53-54).

Las vanguardias artísticas ya habían revolucionado el mundo de las imágenes cuando Francis Bacon empezó a pintar. Sin embargo, la propuesta pictórica de Bacon exacerba el desmoronamiento del repertorio antropomórfico ya iniciado por el modernismo, en general, y por Bataille, en particular, que lo consolidaba visual y singularmente. Abordando una figuración anclada en el realismo, mientras lo transgredió por violentas trasmutaciones formales y técnicas, Bacon imprimió a las figuras humanas refinadas deformaciones y exacerbada carga emocional, proveniente de la violencia de su gesto pictórico. Él decía buscar representar la “brutalidad de los hechos” inherentes a su experiencia de vida y al desarrollo de una exacerbada percepción anticonvencional. Decía ser su realismo pictórico el “intento de capturar la apariencia, con el conjunto de sensaciones que esa apariencia particular suscita en mí”, primer espectador de la propia pintura (*Apud* Leiris, 1996, p. 105), mientras el estilo realista tradicional sería comparable a la ilustración y a la narración. La forma no-ilustrativa, al revés, actuaría primeramente en las emociones y después haría revelaciones sobre el hecho, siendo, así, para él, invención (*Apud* Sylvester, 1995, p. 56).

Deleuze discutirá esa afirmación, al escribir sobre esa pintura de sensación, cuya lógica no se ancla en la reproducción o en la invención de formas, sino en la captura de fuerzas invisibles. Fuerzas que por una “sensación de choque” serían perceptibles por las tensiones desencadenadas a través de las formas, de

los colores, de los trazos, de los movimientos, de los ritmos en contracción y en distensión, alternada y simultáneamente (Deleuze, 1996, pp. 39-40). Luego, la figuración baconiana está impregnada de imprecisión, de inestabilidad, conjugando aspectos realistas y su simultánea obliteración.

Fue después de visitar una exposición de Pablo Picasso, en París, en 1928, que Bacon decidió convertirse en pintor. Esa exposición le marcó profundamente, como él mismo lo reconoció (Sylvester, 1995, p. 8). Como autodidacta, buscó una pintura que representara la forma orgánica, que, relacionada a la figura humana, la distorsionará completamente: camino picassiano que él reconoció haber sido poco explotado en el arte moderno. Picasso había plasmado la búsqueda de una nueva figuración y abierto el camino de la abstracción. Esos procedimientos serán absorbidos e intensificados por Bacon, que pintó las personas y cosas de su alrededor, renunciando a la representación naturalista y concentrándose en la sensación de choque que ellas le suscitaban.

Además, Bacon exploró, principalmente, una posición no estetizada de un género de imágenes, sobre todo fotográficas, que surgía en el comienzo de los años 20. De ahí su confesado interés por instantáneas, por fotografías amadoras, fotografías de actualidad, de hechos poco importantes, de deportes, en suma, todo un repertorio de imágenes que le llamaban la atención, por su proximidad con los hechos, permitiéndole captar “la realidad más finamente” que con los ojos, no siendo solo referencia, sino estimulando el surgimiento de otras imágenes (Sylvester, 1995, pp. 47-48). Como una nueva manera de ver y mirar, las fotografías registradas, principalmente por la cámara oculta (candid camera), enseñaban un procedimiento que anulaba las convencionales actitudes inherentes al retrato de pose, con personas sorprendidas en sus gestos y posturas habituales, en gran parte por fotógrafos amateurs. Como una escuela de verdad, ese naciente repertorio de imágenes presentaba un conjunto de deformaciones bizarras del cuerpo humano, todas insertadas en un lenguaje anticonvencional (Russell, 1971, pp. 29-31).

Coleccionando imágenes diversas de revistas, periódicos, catálogos, libros, películas, amigos, Bacon se refería, principalmente, a las fotos de un libro médico de radiografías (Positioning in Radiography), a las fotos de movimiento de hombres y animales de Eadweard Muybridge (The Human Figure in Motion y Animal Locomotion) y a las planchas ilustrativas de heridas y enfermedades de la boca, como referencias más directas de algunas de sus pinturas, aunque no fueran referencias literales, sino que suscitaran otras imágenes, una vez que estimulaban el trabajo de la memoria y de la imaginación. Todas esas imágenes coleccionadas, esparcidas, pisoteadas, maltratadas y rotas por el intenso manoseo en el estudio, van a constituirse como un universo caótico de estímulos de imágenes para su pintura, que se impregnaba de una factura paroxística y concretizaba violentos procesos de deconstrucción formal.

Bacon dio gran importancia a la recién surgida experiencia del cine soviético, gracias a la profusión de clichés que estaban reproducidos en las revistas de la época y gracias al hecho de una profunda revisión de las nociones de imagen y de que lo que ellas podían realizar estaba en curso, en las dos primeras décadas del siglo. La contribución del cine eisensteiniano fue principalmente la innovación de sus procesos de montaje y su capacidad de sintetizar en una única imagen la tensión narrativa. La película de Eisenstein El acorazado Potemkin va a suscitarse en Bacon el trabajo sobre la imagen de la niñera sorprendida por la revolución, mientras bajaba con su cochecito de bebé las escaleras Richelieu del puerto Odesa. Sin embargo, Bacon va a esperar hacia 1957

para trabajar con y para referirse directamente a esa imagen, sacando la niñera del contexto de la película e insertándola en un espacio oscuro y geométrico. Esa imagen le interesó por lo que representaba como episodio histórico y, sobretodo, por la deformación que la boca grandemente abierta imprimía al rostro como una “gran O silenciosa” (Russell, 1971, p. 103-104). La obsesión de Bacon en pintar el grito fue, incluso, motivo para que jamás estuviera satisfecho con sus pinturas que lo representaban. Entretanto, él logró pintar algunas figuras donde la boca abierta emite un grito que es “la operación por la cual todo el cuerpo se escapa por la boca” (Deleuze, 1996, p. 17).

Bacon empezó a pintar en la época en que el entusiasmo por las posibilidades de la fotografía en relación a las artes plásticas ya se había disminuido. Él va a tomar prestado en la fotografía, su primera actitud, por la “transposición” del trabajo de Muybridge con la fotografía documentaria. Ese fotógrafo se hizo conocido, a finales del siglo XIX, por las fotos secuenciales de personas y animales en movimiento. Utilizando veinte y cuatro cámaras organizadas en línea, en ángulo recto con la trayectoria de los animales, por ejemplo, él obtenía la secuencia de movimientos de esa marcha, cuando un caballo pasaba frente a las cámaras y rompía los cordones que disparaban el obturador. Ese procedimiento resultaba en veinticuatro tomas de dos milésimos de segundo, en intervalos muy cortos y regulares. Él desarrolló igualmente un trabajo extenso con el cuerpo humano en movimiento, habiendo fotografiado luchadores e incluso enfermos que tenían una locomoción anormal, y también mujeres obesas, con la intención de mostrar las “acciones corrientes de la vida cotidiana”, pese al hecho de que muchas de esas imágenes no son nada usuales. Algunas planchas eran muy siniestras, como la de un niño amputado, levantándose de la silla. Las planchas de movimiento humano se convertirían en una herramienta importante para los artistas, al lado de la historia del arte y de la disciplina del dibujo con modelo vivo, en las academias. Su contribución incuestionable fue, de cierto modo, democratizar, por la multiplicidad e imparcialidad, el repertorio de formas humanas disponible para los artistas: repertorio ese que no estaba contaminado por el arte (*Ibidem*, p. 109). Bacon dijo incluso que su proceso de pintar series o trípticos se debía mucho a la obra de Muybridge, desarrollado a partir de su búsqueda por inventariar los movimientos humanos en fotografías secuenciales.

Las fotografías de luchadores de Muybridge fueron referencia directa en algunas pinturas, esas luchas siendo incluso transcritas, vale decir, como actos sexuales. Ciertas imágenes de Michelángelo también parecen frecuentar sus espacios pictóricos. Bacon reconocía esa filiación y confesaba su atracción por esos prototipos de voluptuosidad masculina. Él decía manipular los cuerpos de Muybridge, en la forma de los cuerpos que había conocido (Sylvester, 1995, p. 116), comprobando su proceso artístico de fundir referencia, memoria y casualidad, lo que viene a ser el proceso usual de muchos artistas. Le interesaba, en las fotografías de movimiento, no la secuencia del movimiento propiamente dicha, no la progresión “de apariencias sucesivas, sino el sobreponerse esas apariencias en formas que no se encuentran en la vida” (Russell, 1971, p. 199). No podemos olvidar que la representación del movimiento había sido uno de los objetivos del futurismo, en el comienzo del siglo. En Bacon, esa fusión adquiere un sentido distinto, por no tratarse de una secuencia, de una representación física del movimiento, pero sí de un sentido de expresión de una determinada tensión. Tal tensión, incluso, está explícita en gran parte de su pintura la presencia del erotismo. Transcrito directamente, en algunas pinturas, por la configuración de actos sexuales, el erotismo no es en general tratado de manera literal. El Tríptico inspirado por el poema de T. S. Eliot “Sweeney Agonistes”, de 1967, por ejemplo, configura en el panel central una escena nocturna sin figuras humanas,

sugiriendo un asesinato o una agresión, por la configuración de una escena de extrema violencia. En los paneles laterales, se acuestan entrelazados, sobre las camas, cuerpos desnudos en tenso reposo, a la izquierda, en lucha amorosa, a la derecha, donde un tercer personaje habla por teléfono.

Se puede inferir, a partir de Bataille, la estrecha relación entre la copulación y la muerte, pues hacer el amor sería el reverso de la muerte. ¿No decía Bataille que “la vida se aprueba incluso en la muerte”, y que el erotismo, mentor de la actividad sexual en general, pero también, mas allá de la reproducción de la especie, “no es extraña a la muerte”? Bataille explicitaba esta paradoja recurriendo a Sade, en el sentido de que “(...) no hay un libertino un poco anclado en vicio que no sepa cuánto la muerte impera en los sentidos” y que la familiaridad de la muerte puede venir de una relación con una idea libertina. Considerando que haya una verdad en la paradoja de Sade, él afirmaba que esa verdad no está restringida al vicio, sino que “puede estar en la base de nuestras representaciones de la vida y de la muerte” (Bataille, 2004, pp. 19-21). Podríamos, aún, decir que, para el pintor-voyeur, el entrelazamiento del amor y de la muerte testimonia el trágico sentido de la vida. Además, la factura pictórica paroxística de Bacon suscita la conformación de fuertes sensaciones. Su manera de pintar apela intensamente a los sentidos, por una especie de erotización de la mirada y del cuerpo, inscripto en la pintura, y de ella, cautivo.

Schwerfel afirma, también, que Bacon comprende la anatomía humana por los trabajos de Muybridge, una vez que, como autodidacta, no frecuentó una escuela de artes. Pero fue también a través de sus experiencias de vida, de viajes, de encuentros, de experiencias sexuales, que Bacon conformó su concepción muy personal sobre el cuerpo humano. La fragmentación del movimiento en el trabajo de Muybridge sirvió a Bacon para la selección de algunos fragmentos y su montaje en una única imagen, como un puzzle. Bacon reconstruía el movimiento, sin preocuparse en todas las etapas, dando la impresión de que se trata de un movimiento quebrado de un filme mal montado. El efecto es el de una herida, de un cuerpo mutilado que está privado de una parte de sus fragmentos en movimiento y que, al mismo tiempo, reúne varios fragmentos encadenados en una única imagen. Comentando su concepción del movimiento, Bacon decía que le gustaría ver sus figuras como “atravesadas por un ser humano, o sea, atravesadas por la vida” (Schwerfel, 1996, pp. 30-33). El movimiento que, normalmente, en la tela de la pintura se induce por el desequilibrio de la figura, al dislocarse su centro de gravedad, es, en Bacon, todavía fuertemente inducido por el recurso de pinceladas y refriegues que registran su hacer pictórico. Además, flechas pintadas dirigen los actos de las figuras y nuestra mirada, e igualmente el uso de círculos, que sirven como lentes, enfatiza los focos de tensión en el espacio pictórico.

Bacon confesaba que todo ese conjunto de imágenes que componen su universo figurativo, en especial la fotografía, son un potente estímulo para su pintura. Sin embargo, habría para cualquier pintor la necesidad absoluta de escaparse a los clichés inherentes a ese repertorio. Deleuze considera que la fotografía era fascinante para Bacon por ocupar, ya, todo el cuadro, antes que el pintor empezase a trabajar, y que no es transformando el cliché que se hará “un acto de pintura”, pues “más vale abandonarse a los clichés, convocarlos todos, acumularlos, multiplicarlos, como otros tantos datos pre-pictóricos”, una vez que, aún con una idea preconcebida, el pintor tiene al frente suyo una serie de probabilidades iguales y desiguales. Solamente cuando la probabilidad desigual se convierte en una certeza la pintura puede empezar y, para escapar a los clichés, Bacon hará marcas al azar, “para destruir la figuración naciente, y para

dar una oportunidad a la Figura, que es el improbable mismo". Azar que es manipulado, permitiéndole la consecución de una pintura que él sabía querer hacer, sin saber cómo llegar a ella, y arrancando lo figurativo de los clichés, fotográficos o no, "la Figura en fin pictórica" (Deleuze, 1996, pp. 59-62), o sea, liberada de la figuración, pues se constituye como presencia.

Las deformaciones de los rostros y de los cuerpos de las figuras baconianas, paradójicamente, buscaban el sentido de la similitud. Las imágenes de los innumerables autorretratos y de los retratos de amigos, son retorcidas y destrozadas, a partir de la premisa de que justamente por ser sus amigos él puede hacerlos sufrir tal violencia. Pero esa violencia se ejerce, según él mismo, "a distancia", pues los pintaba a partir de fotografías y de sus recuerdos. En este juego de referencias claras y recuerdos contaminados por la obscuridad inherente a su realidad, se instala la paradoja de la similitud no semejante, lo que hace que la imagen oscile de un lado a otro, como hemos visto con las premisas de la Figure humaine batailleana. De ahí, que Russell diga que Bacon "elige preparar la trampa de modo que la 'similitud' convencional parezca excluida a primera vista con el único objetivo de capturarla, improvisadamente, en una etapa posterior". Para ese autor, Bacon busca "la expresión más directa y más punzante de la naturaleza fugaz de los seres humanos" y, lo que "él acecha en sus modelos es la resonancia de una cierta energía en la comprensión de su naturaleza destrozada" (Russell, 1971, pp. 141-142).

El más grande desafío u obsesión de Bacon era, justamente, hacer algo "con el máximo de similitud, de la manera más irracional posible" y eso no para "reconstruir la apariencia de la imagen, sino para reconstituir todas las áreas de sentimientos por ella inspirados" (Sylvester, 1995, p. 26).

Bataille y Bacon confesaron su atracción por las carnes expuestas y por los mataderos. La iconografía de mataderos, representada por una serie de fotografías de Eli Lotar, dialogaba con el artículo de Bataille "Abattoir" [Matadero], también publicado en Documents, en el número 6 de 1929, mientras parecía ponerse como una mise en abyme de las fotografías en close de los dedos, en ese mismo número. En la primera de ellas, una hilera de patas de buey, cortadas y apoyadas a la pared, contenía la extrañeza de una organización perversa del sacrificio de los animales y, según Didi-Huberman, parecía eludir al propio proceso fotográfico del corte de la imagen perpetrado por el objetivo, incluso porque en ese mismo número de la revista, hay una otra fotografía que presenta cinco pares de piernas de coristas cortados por el cortinado del escenario. Se trata, para Didi-Huberman, de consideraciones de lo que serían el *corte-artificio* de la fotografía y el *corte-sacrificio*, pues en el último, el objeto de la representación es el propio corte, que se da como un "documento" directo de lo que quiere decir cortar; un documento, en suma, de matadero/carnicería. Para ese autor, ese "corte de las extremidades 'bajas' del cuerpo" puede ser extrapolado para la relación establecida entre el "proceso de la imagen" —sus aspectos formales: escala, encuadramiento—, y su contenido. De ahí que concluya que "hacer imágenes es tallar en los cuerpos, y no solamente representar los cuerpos". La similitud ahí producida, trabajada, es un "ejercicio de crueldad",

como dirá Bataille más tarde, cuando escribía en 1949: L'art, exerce de cruauté (*Apud* Didi-Huberman, 1995, pp. 68-70). Ejercicio tan explorado por Bacon, que representa/presenta todo un repertorio de figuras amputadas e inúmeros cuartos de vaca y de otros animales. Crueldad que Bacon no reconoce en su pintura, pese a su confesada atracción por el tema, pero sí en los hombres que exponen las carnes de los animales en las carnicerías y las comen.

Bacon deseaba, al captar las apariencias, escapar de lo anecdótico y configurar sin recurrir al sentimentalismo, tocando directamente lo sensible acometido por el "olor a muerte" típico de los sitios donde ella se expone: carnicerías y mataderos. Leiris se refiere a la "crueldad sin edad" de sus crucifixiones, así como a los temas que, aunque realistas, rompen violentamente con la banalidad, como los hombres con aspecto de monos o como el niño paralítico, inspirado por la fotografía de Muybridge. Sin embargo, para él, sería temerario ver en eso la señal de una predilección por lo atroz y lo insólito. Muy al contrario, considerando el conjunto de su obra, "pareciera que, con pocas excepciones, el deseo de tocar profundamente lo real, lleva a Bacon a los límites de lo tolerable". Incluso cuando trata de un tema anodino, hay que introducirse una factura paroxística, como si el acto de pintar procediera necesariamente de una especie de exacerbación, advenida de la contingencia de que solo sería posible capturar la realidad de la vida a través de su forma fuerte de verdad, como el grito del artista posesionado por la rabia de aprehender al mundo (Leiris, 1996, pp. 18-19).

No debemos olvidar, entretanto, que el proceso pictórico de Bacon comprendía, según él mismo, una gran apertura al azar, una vez que llegaba ante la tela con una intención vaga, acechando el hecho pictórico, conduciendo y siendo por él conducido. El pintor tuvo, en suma, con las imágenes, en general, y con la fotografía, en particular, una relación sobretodo subterránea; la imagen creada no revelando esa impregnancia como punto de partida o trayecto, sino en algunos pocos casos. Él mismo se consideraba una máquina pulverizadora, en la que se introducía todo lo que él miraba y todo lo que él sentía; su obra bien lo refleja, en realidad.

Bataille, por su parte, usaba las imágenes como un procedimiento dual de lectura, desde que ella interactúa con un texto escrito. La imagen no confirma la letra de pronto, sino remite a ella por un juego dialéctico que, en realidad, no conforma una síntesis, haciéndola desbordarse en múltiples direcciones. Su empresa teórico-crítica se desarrolla como una dialéctica que se configura plural, siendo cualificada de "herética", "negativa", "regresiva", "alternadora", "entramada", "concreta", "estática" y "sintomal", por el potente estudio didi-hubermaniano. El doble régimen de la imagen, que se procesa en su obra, proviene de un juego, o sea, de un "trabajo" crítico de las formas, ejemplificando como: "metamorfosis, va-y-viene, repercusión, choque, alteración dialéctica". Por tales procedimientos, el lector/observador está siempre confrontado a los polos opuestos de la experiencia visual configurada como experimentación y probación (Didi-Huberman, 1995, pp. 369-390)⁶. La "síntesis" posible, advenida de una "crisis de formas", formas consagradas a lo informe, trae un "malestar en la representación" y abre el campo estético (*Ibidem*, pp. 371-374). Las imágenes y los textos de la revista van, así, a desestabilizar la función redentora de las palabras y de las imágenes del arte, a través de "formas transgresoras" y "similitudes dilacerantes", propiciando la apertura, la acogida de formas y similitudes informes, una vez que la iconografía de Documents sustituye su similitud por similitudes del otro, mientras se postula una especie de "cuerpo aberrante" (*Ibidem*, p. 38).

Como partícipes de la producción artística del modernismo, Bataille y Bacon exploraron uno de los principios fundadores de

esa postura: la fragmentación, la descomposición del cuerpo humano. Fragmentación desencadenada por la crisis de identidad del sujeto uno, crisis esa que le dilaceró la consciencia. La imagen modernista, al instaurar composiciones, encuadramientos, montajes y cortes poco usuales, contribuyó, entre otras cosas, para el desarrollo de un imaginario dilacerado y dilacerante. Dilaceración que afecta a la propia representación en sentido espacial, privilegiando la presentación que contempla lo temporal, o sea, la experiencia de la imagen. Experiencia, en suma, de una "representación sintomal"⁷. Representación fragmentada, debido a la imposibilidad de concebirse la noción de "unidad y totalidad identificadora de un referente fijo y de un sujeto uno. Representación, es decir, de un sujeto dilacerado, pero aún representación, o sea, otra representación, inestable, lábil y dilacerada" (Tofani, 2005, p. 417).

Bataille y Bacon, en el ahínco de descomposición del cuerpo humano, de aniquilación del idealismo antropomórfico, emplean las imágenes como intermediación entre la realidad y su configuración, y obtienen resultados plurales, pero convergentes. Así, ambos consolidan, en ese proceso de aproximación entre arte y vida, la desfiguración, la dilaceración, la profanación de las imágenes ideales del arte. Proceso, en suma, que concretiza la sacralización de lo profano y la humanización de lo sagrado; la sacralización por el arte, de lo que lo humano tiene de real y que el idealismo ha obliterado.

BIBLIOGRAFÍA:

AUMONT, J. *A imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Papirus, 1993.

BATAILLE, G. *A experiência interior*. Tradução: Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antônio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992. [1943].

_____. *Oeuvres complètes. Premiers écrits: 1922-1940*. v. 1. Paris: Gallimard, 1970.

_____. *Oeuvres complètes*. v. v. Paris: Gallimard, 1979.

_____. *O erotismo*. Tradução: Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004. [1957].

BOIS, Y.-A.; KRAUSS, R. E. *Formless. A User's Guide*. New York: Zone Books, 1997.

DELEUZE, G. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. 2 vol. Paris: Éditions de la Différence, 1996.

DIDI-HUBERMAN, G. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995.

LEIRIS, M. *Francis Bacon ou la brutalité du fait*. Paris: Seuil, 1996. [1983].

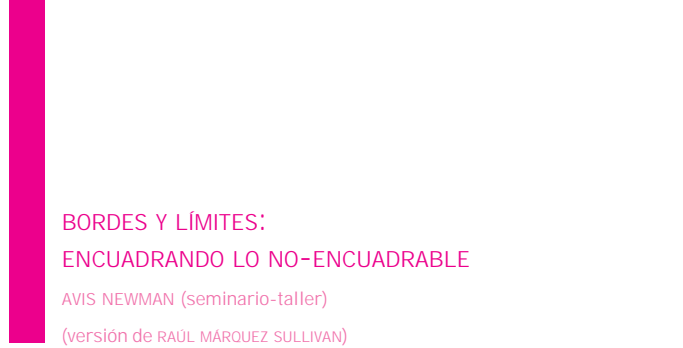
RUSSEL, J. *Francis Bacon*. Traduction: Michel et Sidney Anthonioz. Paris: Chêne, 1971.

SCHWERFEL, H. P. *De chair et de sang*, in: Francis Bacon. *Beaux Arts Magazine, Hors Série*. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou, 1996.

SYLVESTER, D. *Entrevistas com Francis Bacon. A brutalidade dos fatos*. Tradução: Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 1995.

TOFANI, W. P. *Imagem e figura. A representação em Geoges Bataille e Francis Bacon*. Tese de Doutorado. Pós-Graduação em Estudos Literários: Literatura Comparada, FALE-UFGM, 2005.

WANDA DE PAULA TOFANI (Belo Horizonte, MG, Brasil, 1942) Artista y profesora de la Escola de Belas Artes da UFGM (Universidade Federal de Minas Gerais) desde 1990, Doctora en Letras por la misma Universidad. Su tesis de doctorado investiga el concepto de representación, estableciendo una aproximación entre el pensamiento de George Bataille y la obra del pintor inglés Francis Bacon. Desde 1981 presentó muestras individuales y participó en exposiciones colectivas. Vive y trabaja en Belo Horizonte, MG, Brasil.



TOMANDO EN CONSIDERACIÓN MÁRGENES, SUPERFICIES Y UMBRALES, EL ESPACIO DE APERTURA ILIMITADA Y LO NO-ENCUADRABLE

El encuadre de la pintura, tradicionalmente, internaliza la figura y le presta cohesión a la imagen, ofreciendo una clara comprensión de su interior y exterior. Se trata de un 'marcador de límites'.

El encuadre insinúa una síntesis unificadora y alude a modelos holísticos de acabado. Crea la ilusión de una experiencia única del mirar, en tanto que lo No-encuadrable sale al cruce de cualquier expectativa que se pueda tener de límites ordenados o de acabamiento. Lo No-encuadrable evapora la cosa en sus márgenes. Hay una trasgresión de límites y de bordes, una tensión entre lo nominado y lo innominado y de lo que está más allá del reino del lenguaje. Lo No-encuadrable sugiere de forma invariable la posibilidad de que algo esté faltando, y de que siempre escapará de nuestra comprensión.

Sugiriendo una analogía, la práctica del dibujo, en tanto que complementaria, no posee esa ilusoria consistencia. La fractura, el final abierto y lo incompleto, que pueden resultar una consecuencia de lo No-encuadrable, son características inherentes a la práctica del dibujo, en tanto que el espacio y la imagen son esencialmente especulativos. Esta tendencia natural a colocar marcas comprende una organización relacional de actos individuales, independientes e inscritos - lo que no es la expresión de un mundo unitario.

En el dibujo, la superficie mantiene su existencia separada. Hay un estado de ambivalencia entre la marca y su soporte. Sólo durante el proceso de marcación se encuentra la cohesión y se construye un cuadro 'internalizado', de alguna forma precaria - casi como un producto derivado de la articulación del acto de marcar pensamientos. Pensamientos que, por definición, se encuentran en estado de flujo, y sugieren una potencialidad perpetua.

La falta de certeza del margen, y cómo este sale al encuentro de lo real, es lo que da sustento a una fascinación...

Sin la certeza estructural del encuadre, el espacio de trabajo se convierte en lugar de desplazamiento, abierto a una inminencia de actualidades...

AVIS NEWMAN (Reino Unido, 1946) Artista y curadora británica, durante su carrera ha trabajado en una variada gama de medios. Desde comienzos de la década de 1980 produjo dibujos minimalistas de gran tamaño sobre telas sueltas —por lo general expuestos directamente en las paredes de galerías. El foco de atención de su obra es su concepción del dibujo como acto silencioso del hacer, de la gestualidad y de los signos marcados. Newman describe el dibujo como una actividad próxima al pensamiento. Vive y trabaja en Londres, Inglaterra.

⁶ La experimentación entendida como agudización del ver y del saber. La prueba como aquello que nos sorprende, nos mira y nos deja desarmados. La forma como prueba, como inquietud, sería consecuencia de la "voluntad de síntoma" batailleana.

⁷ Vide: DIDI-HUBERMAN, G. *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Minuit, 1990.

EN BUSCA DE PAPÁ NOEL

IGOR SEVČUK*

(versión de RAÚL MÁRQUEZ SULLIVAN)

Espero no perder la consciencia; en cualquier momento la “máquina aérea” habrá de despegar. Me acomodo en la lata de pálido metal:

- Estoy yendo al otro lado (del océano Atlántico)
- Hay algunos brasileños (esperándome)
- Detrás de las finas paredes de aluminio hay algunas nubes (mortales).

Pocas horas después, la lluvia calmaba la niebla en la gran ciudad. Saliendo del aeropuerto por oscuros suburbios, pregunto inocentemente: “¿Hay alguien que viva en esas casas?”. Sentado en una van, pasando por el caserío pobre y apagado, ignoro los avisos de la pobreza. Seguimos por ese territorio nuevo y oscuro —la enorme potencialidad. Quería fuera de mi visión las distracciones arrogantes de Europa y de los Estados Unidos. Fue simple la conversación, basada en las primeras impresiones, superficiales. Entre tanto, nuestro anfitrión, Marco, reía tan alegremente. Imaginé que su risa contenía algo que nosotros —tres artistas seleccionados venidos de Europa— no consiguiésemos argüir. Un modo de vida particularmente brasileño. La luna joven también sonreía. Como parte de un estilo de vida artístico globalizado, nos pusimos de acuerdo sobre nuestros cuartos de hotel. Abrimos las camadas de cortinas y observamos el paisaje: Belo Horizonte.

Con algunos ladrillos enormes y una tabla tomo posición nuevamente, esta vez, en el taller. Cubrí la tabla con un plástico amarillo claro. (Percibí que el amarillo era uno de esos colores populares en el Brasil.) Encima de la mesa improvisada, coloqué algunos portarretratos. Tal era el parque de diversiones en la interacción entre mi persona y otros artistas, brasileños. Normalmente, mi arte tiene su punto de partida en la interacción con “personas comunes” que llevo a conocer. En su mayoría, simplemente se colocan frente a mi cámara de video, en su propio entorno. Como si posaran frente a un pintor que crea una nueva composición. Paseándome por los enormes espacios de estudio en el taller, les pregunté a otros participantes si podían traerme algunas fotos personales. Fui específico: pedí solamente fotos suyas posando con Papá Noel. Incluso en el caliente Brasil todos conocían el personaje de Papá Noel, venido del frío. En los días

* Sobre Igor Sevcuk: ver página 50.

¹ NT, nota del traductor: También conocida como península anatolia, corresponde hoy a la porción asiática de Turquía en oposición a la porción europea, la Tracia. El territorio es conocido también por su designación latina de Asia Menor.

posteriores recibí contribuciones que consistían en toda clase de fotografías, nostálgicas, bellas fotografías de infancia. Algunas de las fotos venían en enormes álbumes, mientras que otras me fueron entregadas en fotocopias de tamaño A₄ de preciosas imágenes de infancia. Quedé conmovido, pero no recibí siquiera una sola composición fotográfica de Papá Noel. De todas formas, conseguí encontrar algunas imágenes e ilustraciones en revistas, que sugerían que Papá Noel permanecía en actividad por aquí.

Para explicar la idea atrás de mi pedido de Papá Noel (incluyendo mi archivo en crecimiento de instantáneas personales), gustaría de referirme al texto de Helen Petrovsky, “The Anonymous Community” (La comunidad anónima). Cito aquí algunos trechos de su ensayo:

Qué es este “otro” que transforma todas las señales visibles amontonadas en una fotografía en una imagen históricamente significativa? No es apenas la vida privada tornada visible en un momento capturado. “Nosotros” y “ellos” formamos la continuidad de una historia no escrita. Y es no escrita en la medida en que evita la conclusión definitiva a que se llegaría por hablar por, y en nombre de, un colectivo indeterminado. Esta posibilidad se abre en un tiempo de tantas finalizaciones y es, por lo tanto, una promesa. Hay una nueva subjetividad esperando para emerger en nuestro mundo no tan dividido.

Ya había hecho yo algunos trabajos basados en la temática de Papá Noel. Estaba interesado, en primer lugar, en la psicología y en la tensión que se produce en el encuentro de un niño con ese personaje histórico e híbrido. Papá Noel tiene el privilegio de una presencia sobrenatural, vigilando lo que el niño está haciendo, y decidiendo si recibirá sus regalos o si, por el contrario, se le castigará a fin de año (cualquiera sea ese castigo). Para ser breve, la leyenda comenzó con un monje cristiano del siglo iv ayudando a personas pobres en Anatolia, hoy Turquía¹. En los siglos siguientes la adoración de ese santo se expandió juntamente con el cristianismo y se mezcló al folclore local por toda Europa. Las versiones británica y holandesa de la leyenda fueron exportadas luego para América del Norte y, posteriormente, se fundieron. Durante el siglo xx, una campaña de Coca-Cola popularizó a Papá Noel por todo el mundo. Muchos países de Europa acogieron a este “santo” híbrido en rojo uniforme, completamente nuevo. En Holanda, sin embargo, la figura en la versión cristiana anterior, con el nombre de Sint Nikolaas (San Nicolás) permanecía discretamente más popular. El santo hombre holandés, a su vez, está acompañado por un andrajoso y complicado personaje llamado Black Peter (Zwarte Piet - Pedro Negro). Este ayudante negro es también una especie de híbrido: una combinación de un demonio de la mitología germánica, del limpiador de chimeneas italiano, del esclavo etíope liberto y así sucesivamente. Dejando de lado toda la polémica histórica (incluyendo el reciente destierro de Papá Noel en regiones de mi país natal, Bosnia), la tradición de Papá Noel se mantiene en el imaginario infantil, al mismo tiempo atrayente y aterradorante, siendo este su primer encuentro con una autoridad superior y metafísica.

Después de que dos semanas de búsqueda de imágenes de Papá Noel por Brasil no dieran resultado alguno, era obvio que precisaba de una nueva estrategia. Me quedaban apenas dos semanas. De cualquier manera, no planeaba hacer alguna “investigación” sería en procura de una presentación de resultados “limpia”. Desde el comienzo de mi dedicación a la pintura confié en las leyes imprevisibles de la improvisación y de la intuición. Hasta el día de hoy no puedo tomarme en serio ninguna pretensión científica en el campo del arte. Sugerí, entonces, a la primera persona que encontré en el taller otro tipo de encuentro. Combiné con Gaby que buscásemos rastros de Papá Noel en su casa. El plan no resultó tan simple. Al llegar a nuestro destino,

me di cuenta de que entrar en un hogar brasileño involucraba mucho más: almorzamos con la familia de Gaby. Pero mi mayor desafío fue verificar la pila de cajas de fotos de la familia. Allí me encontraba yo, un completo extraño, de quien se esperaba que, después de una breve presentación, desenterrase la completa historia íntima de una vida familiar. Por suerte, después de tan solo un cuarto de hora de “fotoarqueología asistemática”, pude encontrar la instantánea de un Papá Noel brasileño. Entonces descubrí que ese era su nombre local, “Papai Noel”. Continuando la investigación, llegué a descubrir también a otros barbudos horribles que formaban parte de las tradiciones locales.

Desde el comienzo de la investigación hasta el descubrimiento de auténticas fotos de Papá Noel, también pude juntar muchas otras imágenes. Esperaba demarcar un nuevo campo de posibilidades al que me gustaría retornar en el futuro próximo. Aquí, terminada mi investigación/búsqueda brasileña “más allá de la pintura” por materia prima, gustaría de volver a mi punto de partida originario: el de la fotografía en Bosnia en los años 1980 (ver imagen en la página 50). Se trata de una imagen digitalizada a partir de una antigua revelación fotográfica. La saqué algo descuidadamente, focalizando al Papá Noel en el medio. Así, salió de foco toda la parte izquierda de la composición. A la derecha todavía se puede observar un slogan comunista, en rojo. Papá Noel tiene a dos hermanos en la falda: dos niños bien comportados en su tiempo libre. Ahora están juntos, con miedo en sus ojos. Después de meses de advertencias de que se comportaran bien, de que no pelearan entre sí, de que respetaran la autoridad, se confrontaban ahora a “la realidad del Juicio Final”. Cuando niño nunca pude dar ese paso final. Me quedaba helado de horror y me negaba a recibir los regalos. Ciertamente no puedo especular sobre lo que significa tal cosa en términos políticos, toda vez que era simplemente un niño. Pienso que no es que me negara a recibir algo, simplemente me quedaba paralizado. No había forma de que me presentara voluntariamente y obedeciera a la gran tradición del “vigilante barbudo”. La imagen de los dos niños que, juntos, tenían suceso en esa misión debiera hablar por sí misma. Ni siquiera es necesario traducir el slogan que estaba allí, atrás, en la pared.

NATURALEZA MUERTA

LISA MILROY (conferencia)

(versión de LEONARDO GONÇALVES)

“Hola y buenas noches. Es un placer estar aquí en Belo Horizonte como miembro del taller ‘Pintura más allá de la pintura.’”

Dondequiera que me pregunten qué tipo de pintura hago, mi respuesta es: “Naturaleza Muerta”. Puede que sea una respuesta breve, pero es muy sincera: me siento como en casa dentro de la tradición de la pintura de naturaleza muerta.

Empecé a pintar naturalezas muertas a principios de los años 1980, cuando era estudiante en la Escuela de Artes, y suelo hacerlo desde entonces. Las imágenes de mis pinturas evolucionaron a lo largo de los años hasta incluir no sólo objetos sino también paisajes, escenas de calle, personas y animales. A pesar de que varíe de temas, la naturaleza descriptiva, contemplativa de la pintura de la naturaleza muerta, permanece constante. Igualmente, me gusta el término still life [naturaleza muerta] por las dos palabras inglesas que lo componen y que reflejan dos cualidades esenciales de la pintura en sí: pausa y movimiento.

Las primeras pinturas que expuse tenían apenas un objeto, como en Book [Libro] o Map [Mapa] en 1984 (ver imágenes 1-2, página 62). El objeto único evolucionó convirtiéndose en pilas de objetos, hileras de objetos, y finalmente una trama o una textura. A medida que mis pinturas se volvían más complejas, sus dimensiones pasaron a ser de menos de un metro a más de dos. La técnica: óleo sobre lienzo. Composiciones que vienen tanto de la tradición de la pintura de naturaleza muerta y del minimalismo, como de exposiciones de museos, escaparates de grandes tiendas y de la gente por las calles organizando objetos domésticos alrededor de sus casas. Los objetos retratados incluyen libros, zapatos, ropa, ferretería, discos, bombillas, vasos griegos, grabados japoneses y sellos.

Fue un gusto pintar las pequeñas escenas de sellos de paisajes, construcciones o paisajes de ciudades. Estos trabajos allanaron el camino para las pinturas de lugares, varios años después, como Finsbury Square, 1995, Sky [Cielo], 1997, o Upper Street [Calle de arriba], 1999 (ver imágenes 18-20, página 65). Del mismo modo, mis primeras pinturas de vasos griegos, decorados con personajes variados, me sirvieron como base para las pinturas de personas y animales. Y mis pinturas de grabados japoneses despertaron mi interés por pinturas que sugirieran una historia. Mi curiosidad sobre lo que vestían las personas, las geishas por ejemplo, llevaron hacia Scenes from a Life [Escenas de una vida] en 1999, Hot Tub [Bañera caliente], 2002 (en la que salían geishas inventadas por mí), y Shopping for Shoes [Comprando zapatos], 2003 (ver imagen 26, página 65, y 27-28, página 64).

Bueno —¿cómo llegué a pintar objetos por primera vez? Un tutor del Foundation Course en la escuela de artes me aconsejó pintar

únicamente las cosas que me gustaban. Teniendo en cuenta su sugerencia, me embarqué en una serie de dibujos de una concha marina que yo había traído a Londres, de mi casa en Vancouver.

Me gustaba la concha marina simplemente por su belleza. Como un souvenir, despertaba en mí un alegre sentimiento de conexión con el hogar que había dejado. Pero evocaba a la vez la tristeza de la separación. Cuando miré mis dibujos acabados, se me removieron sentimientos que, artísticamente, encontraba muy excitantes. Eso me llevó a utilizar mi concha marina como un punto de partida para elegir otros objetos para dibujar y pintar; objetos que desencadenaban los mismos tipos de sentimientos, de conexión y de pérdida, presencia y ausencia, plenitud y vacío.

Es posible que el realismo de esos objetos haya encendido en mí el deseo de pintar, pero fue el hecho de recordarlos en mi estudio lo que me llevó al acto de pintar. Yo nunca pintaba un objeto a partir de su observación directa, sino como yo lo imaginaba, que era también un medio efectivo para editar detalles. Un objeto, como yo lo retrataba, traía la huella o el gesto característicos de mi placer de pintar. Mientras imaginaba el ala de un gorro de marinero, como en *Sailors caps*, 1986 (ver imagen 29, página 66), mi brazo instintivamente se movía hacia arriba y hacia abajo, trazando la curva a través del lienzo, en un intento de describirlo y capturarlo. Lo mismo sucedió al describir la luz que salía del borde brillante de un zapato.

Pintar para mí es algo que une sentimiento y pensamiento con acción y mirada, y me llena de un maravilloso y profundo sentimiento de estar viva.

En 1991, empecé a reconsiderar mi relación con los objetos. Me sentía atraída por aquellos que tienen una existencia menos material y más conceptual, como por ejemplo átomos o estrellas, o a veces un embotellamiento. Esos objetos se caracterizan más por su relación con el grupo al que pertenecen que por su apariencia individual. Cuando pienso en estrellas, lo que me viene a la cabeza no es tanto una estrella solitaria sino chispas de luz esparcidas sobre el cielo nocturno.

Sin embargo, el lenguaje de mi pintura en ese momento no podía acomodar una imagen así, y eso llevó a una gran crisis en mi pintura. El resultado fue una serie en la que mi gusto por describir objetos volvía hacia una representación de los rasgos estructurales que los definían como un grupo. Haciendo las pinturas, reemplazaba los objetos por pequeños cuadrados de tinta.

Yo disfrutaba de haber alcanzado un acercamiento tan diferente a la naturaleza muerta. Pero tras un año de pintar nada más que cuadrados, aquel régimen estricto me abrió de nuevo el apetito de pintar el mundo tangible. ¿Cómo proceder?

Mientras estudiaba una de mis pinturas de cuadrados a partir de una multitud, se me ocurrió: ¿por qué no pintar una multitud real? Y me puse a pintar escenas con personas vistas desde arriba, aglomerándose sobre un determinado espacio.

Mi placer de viajar me llevó al siguiente paso. Un día, mirando un folleto de viajes, me llamó la atención la manera cómo las fotografías cliché suelen reducir recuerdos de vacaciones glamurosas y de sitios famosos a unos pocos atributos clave, inmediatamente identificables. Francia equivale a la Torre Eiffel, o a un hombre con una boina y un pan bajo el brazo. Canadá se convierte en un escaparate de tótems o una botella de jarabe de arce. Con lugares absorbidos por objetos así, en mi cabeza ellos adquirirían una presencia objetual, que para mí los liberaba para ser utilizados como temas. Mis pinturas de multitudes se

convirtieron en pinturas de playas y de cuartos de hotel, puestas de sol, picos de montaña y banquetes.

En 1993, justo en el momento en que intentaba dar un nuevo paso en mis pinturas, qué suerte tuve cuando fui invitada a viajar al Japón y quedarme cuatro meses pintando en Tokio!

Japón es el lugar más excitante, visualmente, donde jamás estuve. Estremecida por Tokio, abandoné los folletos de viajes como base para mi pintura y empecé a tomar mis propias fotografías. Capturaba cualquier cosa que veía, como para celebrar esa presencia o para reclamarla como mía, y luego utilicé las fotos para pintar todo lo que me gustaba en Tokio. Zapatos alineados en las puertas de los templos, kimonos en tiendas, televisores en escaparates, acuarios, ropas colgadas en un tendedero. Yo había vuelto a pintar objetos, pero, esta vez, en el contexto en el que los encontraba y no más aislados contra un fondo neutro.

Hacia 1995, las imágenes de mis pinturas empezaron a organizarse, pero seguían siendo exclusivamente de personas. En aquel verano, volví al Japón de vacaciones. De vuelta a Londres, me sentía con la urgencia de celebrar mi visita pintando algo simplemente maravilloso, como para reflejar los momentos que había probado allá. Un kimono vino a mi cabeza, y me pareció que era la oportunidad de ponerlo sobre una persona. Elaboradamente peinada y maquillada, su cabeza y sus manos muy bien puestas, la novia japonesa parecía más una muñeca que una persona viva. Pensando en la novia como un objeto y pintándola así, yo me engañaba a mí misma mientras finalmente pintaba una persona.

En mi aporte al retrato, el ejercicio era tratar a las personas como superficies a describirse, como hacía con las fachadas de los edificios. Mis retratos tenían como base fotografías que yo había sacado de personas que caminaban cerca del Museo Británico o en la plaza Leicester. Lo que me llamó la atención en ellos fue la mirada ausente de alguien que espera.

A finales de los años 90, no sólo me veía cansada de pintar a gente con apariencia tan alienada, sino que también sentía curiosidad por su personalidad. ¿Cómo era en realidad la persona que yo pintaba? me preguntaba. ¿Qué pensaba? ¿Qué hacía? ¿Qué sentía? Mientras mi conexión emocional por el retrato crecía, ella encendía en mí la necesidad de pintar de manera distinta. En 1999, nuevas posibilidades surgieron cuando volví la atención a mí misma y pinté *A Day in the Studio* [Un día en el estudio] (ver imagen 48, página 69).

Varias pinturas recientes también se dirigían a aspectos del acto creativo, con escenas de estudio, o retratos de cosas desperdiciadas en trabajos, como pelotas de papel arrugado, cuando uno intenta escribir.

Una palabra sobre repetición. Durante los años 80, utilicé la repetición como dispositivo para muchas de mis pinturas. En un nivel emocional, entendía la repetición como una forma de celebración, confirmando la presencia de un objeto —¡aquí está (aquí estoy), no es eso algo!— repetidamente. Pero yo también lo veía como una expresión de pérdida —voy a pintar eso de nuevo y de nuevo, para estar segura de que no desaparecerá. Mi tendencia a pintar en series es otro ejemplo de repetición.

Pero a veces repetir un objeto único no es suficiente para retenerlo en la mente y pese a mis esfuerzos, desaparece —de ahí, pinturas de objetos escondidos en la oscuridad, oscurecidos por la oscuridad. Cuando un objeto resalta de un determinado

espacio nulo, su presencia puede quedar tan cargada que por momentos vuelve como algo real, como la comida que modelé en arcilla y pinté con tinta al óleo (ver imágenes 57-58, página 70).

Las sombras de mis objetos siempre caen hacia la derecha. Quizás eso se deba a la naturaleza de la escritura, el ojo empezando sobre el lado izquierdo de una página y moviéndose hacia la derecha. O porque soy diestra —dibujar con el deseo de no ensuciar una imagen mientras mi mano se mueve por el papel.

¿Cuánta información necesito para imaginar un objeto? En una pintura de una taza de té, camada sobre camada de detalles se acumulan lentamente, mientras que en *Painting a Picture* [Pintando una foto], 2000 (ver imagen 62, página 70), un pequeño movimiento de mi pulso y ya tenemos un sandwich, su mero contorno es suficiente.

Me gustaría ahora hablar sobre la propia pintura como un objeto, y de los objetos conectados al oficio de pintar, a través de algunas fotografías de mi estudio (ver imágenes 63-65, página 70, y 66-74, página 72).

En el corazón de mi estudio está mi silla. Y a continuación mi sofá. El sofá es bueno para mirar, en un sueño-despierto, cada una de mis pinturas, terminada, por empezar o una en trabajo. Pero cuando una pintura necesita mi ojo crítico, no importa cuál sea su estado, solo mi silla podrá hacerlo.

Curiosamente, nunca utilicé un sistema de colgar en mi estudio. Suelo mirar una pintura más como un objeto en construcción que como una obra completa. La veo apoyada contra la pared, o apoyada sobre un taburete o un caballete. Está claro que reconozco el momento en el que una pintura está terminada o dejo de trabajar en ella, pero mi única experiencia de verla acabada, separada de mí, es cuando está colgada en la pared de la casa de alguien o de una galería.

En general, los objetos de mi oficio tienen una vida propia. Los lienzos con su tela texturada, y la tinta con su volumen cremoso son como viejos amigos que han venido a vivir a mi estudio. Y mis pinceles. Si accidentalmente dejo caer un pincel al suelo y lo piso, suelo pedirle que me perdone, pues puedo casi escuchar su grito de dolor por la sorpresa de la ‘herida’. Cuando un pincel llega al fin de su vida, le agradezco respetuosamente antes de echarlo a la basura.

Dondequiera que yo utilice una fotografía para pintar, la tengo en mi mano izquierda mientras con mi mano derecha tomo el pincel y aplico la pintura sobre el lienzo. Pintando así, a veces llego a un estado de placer desmedido. Quizá eso se conecte con una antigua memoria corporal de abrazar un oso de peluche o una almohada mientras veo la televisión o leo un libro.

Vivo y trabajo en el mismo edificio. Mi departamento está separado de mi estudio por una puerta al final del pasillo. Cada mañana al levantarme de la cama e incorporarme, el ritual de ponerme la ropa de estudio me alista para pintar. Desde el olor de la tinta envasada en la fábrica hasta la visión de una mancha, todo me ayuda a dejar la zona mental de mi departamento y entrar en la del estudio.

Suelo contestar el teléfono mientras trabajo. Así disfruto la interrupción oportuna y su función de refrescar mis ojos. El teléfono está situado fuera del estudio, en el pasillo. Una conversación significa suspender mi conexión con la pintura, y el simple hecho de coger el teléfono, con su peso tan distinto al de un pincel, llena el vacío entre el estudio y yo. Así, cuando vuelvo, puedo mirar mi pintura desde una nueva perspectiva.

Para terminar mi charla de esta tarde, les dejo con una pintura de un estudio que presenta una visión tanto de interior como de exterior (ver imagen 75, página 72).

ALGUNAS IMPRESIONES SOBRE LA PINTURA

JÚLIO MARTINS

(versión de LEONARDO GONÇALVES)

Hay muchas maneras de acercarse a una pintura: en línea recta hasta ponerse frente al cuadro y contemplarlo frente a frente, en actitud de interrogación, desafío o admiración; en alguna forma oblicua, como quien cambia una mirada secreta de inteligencia con un transeúnte; en zigzag, avanzando y retrocediendo con movimientos de estrategia evocadores tanto del juego de ajedrez como de las maniobras militares; midiendo y palpando con la mirada, como un invitado goloso examina la mesa servida; girando en círculos a semejanza del gavilán antes de bajar o del avión en aterrizaje. La manera franca, la manera cómplice, la reflexiva, la cazadora, la manera de una mirada imantada...¹

Octavio Paz

IMANTAR LA MIRADA

Acercarse a una pintura exige, según Octavio Paz, una actitud de rotación, de gravitación: la pintura nos atrae y, simultáneamente, nos mantiene a la distancia como un sol². Referirse a la metáfora del sol como signo de la visibilidad (luz) y de la sensibilidad (calor vital), suscita dos instancias epistemológicas fundamentales para pensar la pintura: la visualidad formal y la manifestación fenomenológica. “Girar alrededor de la pintura” —así define él la contemplación: un intenso juego de fuerzas en movimiento accionado por la mirada. Mas allá de la postura retiniana denunciada por Duchamp, la pintura convoca, según Paz, un “apetito visual”. Instintivo, este apetito comienza por la mirada que, con “inflexible y lenta seguridad”, se hace alcanzar por olas y vibraciones que sobrepasan la propia visibilidad e invaden la totalidad del ser. Didi-Huberman nos indicó que el ver solo se manifiesta al abrirse para lo que devuelve la mirada. Cuando vemos lo que está delante de nosotros una otra cosa nos mira, imponiendo un en, un adentro —dimensiones que nos miran interiormente. Se abre una verdadera potencia visual que retorna e intensifica la mirada y que se manifiesta en un juego rítmico de avances, retrocesos, apariciones y desapariciones. Esta es la dinámica puesta en acción —puesta en juego— por la mirada: todo lo que vemos está sostenido por y remite a ‘una obra de pérdida’. “El acto de ver nos remite, nos expone un vacío que nos

mira, nos concierne y, en cierto sentido, nos constituye”³. Octavio Paz describe ese torbellino que asalta y define el “acto de ver las pinturas” como una experiencia de participación intensiva. Más allá de revelar algo o hacerlo visible, la pintura proporciona un abanico de sensaciones que impregna la mirada y expande hacia el terreno de una vivencia íntima profunda. Tomar parte de una pintura es hacerse gravitar en torno a ella, mover los sentidos —en el doble registro que esta palabra propone—, abrirse a la experiencia y ser arrebatado por ella.

Acercarse a la pintura, esforzarse en verla, consiste en accionar esta intrincada red sensible e interpretativa. Así, en esas notas, lo que se ejercita son experimentos en los cuales se buscó imantar la mirada frente a la amplia “constelación de fuerzas magnéticas” que se presenta y se abre en una pintura, utilizando una terminología de Octavio Paz. Entre las fuerzas que se disponen sobre la tela —visuales, sensibles, evocativas— es imposible ignorar y dejar de incluir el peso de la tradición construida a lo largo de siglos en el campo de la pintura. Acercarse a la pintura demanda una mirada crítica, que pondere su dimensión disciplinar: su historia (rupturas, continuidades, conquistas, elecciones), sus vocaciones, intereses, problemáticas, aparatos analíticos... Sobretudo en el contexto contemporáneo, esta dimensión crítica que define la pintura como producción de conocimiento es fundamental, como confirma Catherine David, curadora de la Documenta x:

la pintura como espacio del recurso, del resentimiento (...) y de la nostalgia no me interesa. Por otra parte, si la pintura es un *medium*, un gesto, un espacio mental, físico, afectivo más exigente y más complejo que los demás, puedo tenerlo en cuenta. Cuando digo muy exigente quiero decir que el espacio de la pintura tiene una larga historia, una historia heroica en el siglo y que, por eso, no es sencillo afrontar hoy la pared, la tela o el papel⁴.

Querer pensar la pintura es tarea de las más difíciles en el campo del arte. Desde el inicio, nos interesó reflexionar sobre lo que diferencia una pintura de las demás posibilidades de construcción de imagen. ¿Qué especificidades inherentes al medio de la pintura la configuran como un lenguaje? ¿Cuáles los rasgos y elementos de ese lenguaje y cuál la amplitud de sus competencias? ¿Qué, esencial y efectivamente, se puede reconocer como la ‘inteligencia’ o la ‘sabiduría’ de la pintura? ¿Cómo la pintura piensa, cómo se expresa, cómo formula su comunicación? ¿Cómo se articulan, en la pintura, formas exclusivas de ver? ¿Cómo definir lo ‘pictórico’? ¿Cuáles son los sentidos posibles de la pintura en el arte contemporáneo? Estas son cuestiones demasiado complejas, difíciles. No nos atrevemos a enfrentarlas. Mejor mirarlas oblicuamente, perseguir algunas líneas de huida tangentes, tomar algunos de los itinerarios indicados por Octavio Paz, convocar a la historia del arte y ejercitar ‘mirar las pinturas’, intentando recoger en ellas algunas impresiones.

UN PROBLEMA PRÁCTICO

Thomas Struth demuestra en su trabajo un interés innegable por la pintura. Muchas de sus fotografías presentan cualidades pictóricas: en el plano compositivo, en las texturas y colores registrados, en los temas. Igualmente notable es la serie de fotografías en las que sorprende visitantes de museos contemplando obras maestras de la historia de la pintura. Para Brian Sholis, “con una aptitud única para representar los objetos como son vividos y el tiempo como es sentido, las crónicas de Struth funcionan como pinturas históricas para el nuevo milenio”.⁵ Ahí está nuestro problema: en 2004, el pintor Ulrich Lamsfuß se apropió de una fotografía de la serie “Paradises” de Struth y

la pintó al óleo sobre lienzo, en las mismas dimensiones de la fotografía. ¿Qué puede significar esa operación?

Sherrie Levine ha demostrado por sus apropiaciones de fotografías de Walker Evans que la autoría en la fotografía está problematizada gracias a su reproducibilidad técnica. Sin embargo, la transposición de Lamsfuß cuestiona sobre un aspecto esencial de la pintura que es justamente la marca autoral inherente a la técnica. Pintar es siempre una artesanía: inevitable que el artista conduzca el pincel con su caligrafía y calor. La factura pictórica elabora la más única y aurática imagen con que podemos relacionarnos. Cada pincelada nos invita a acompañar con paciencia y complicidad la confección de la imagen. La pintura manifiesta una técnica significativa por sí sola, que apela al sentimiento y la subjetividad en su contemplación, que prioriza la percepción sensitiva. A las capas de tinta, veladuras, empastes y signos de gestos demarcados en la pintura, corresponde una mirada que lentamente decanta, palpa y experimenta. Es incluso una piel que está tejida sobre la tela: la piel de la pintura dilata e integra nuestra sensibilidad a la suya. Un sensual contacto entre epidermis: la pintura solicita y envuelve todos los sentidos en sus múltiples sugerencias. Si es cierto que ella representa, también afirma una presencia ostensible: mas allá de mostrar, la pintura *manifiesta*. La mirada se estimula en una visceralidad vigorosa bajo la piel de la pintura.

Sin embargo, el sentido de concreción que Lamsfuß agrega a su pintura, la precisión y casi el anonimato con el que construye la pincelada decidida y poco espesa, según una virtuosa técnica hiperrealista, pone al propio estatuto del ‘hacer pictórico’ en cuestión. En esa operación, la imagen fotográfica de Struth gana muy poco en expresión, pierde muy poco en su objetividad. La obra de Lamsfuß demuestra un poder de imitación poco usual a la naturaleza pictórica, incorporando el lenguaje fotográfico y su vínculo representativo con lo real. Esta indecidibilidad entre lo ‘fotográfico’ y lo ‘pictórico’ engendra aquello que Jean Baudrillard identificó como “la alucinante similitud de lo real consigo mismo, en el Hiperrealismo, que apunta hacia un carácter irreal incluso en los simulacros más convincentes. Gerard Richter es otro pintor que coordina tránsitos complejos entre pintura y fotografía.

PINTURA MÁS ALLÁ DE LA PINTURA

Es realmente muy adecuado pensar la pintura bajo esta condición. El vocabulario que concilia superación y preservación nos indica bien la situación de la pintura en la contemporaneidad y la naturaleza de las relaciones que mantienen con su larga y prodigiosa tradición. Bajo el signo de la conquista de su autonomía, el campo pictórico experimentó a lo largo del siglo xx (con mayor énfasis en su primera mitad) sucesivas revoluciones en sus parámetros. Fue igualmente cuestionado y frecuentemente tuvo su existencia puesta en duda: los anuncios y decretos de la muerte de la pintura también hacen parte de su historia y contribuyen para que hoy la pintura se enfrente, inevitablemente, a su casi imposibilidad. A partir de la segunda mitad del siglo xx, la pintura llegó a ser considerada como emblema tradicional de estancamiento en el campo del arte y se intentó negarla como soporte y lenguaje. Pero vale reconocer que las estrategias utilizadas para eso siempre mantuvieron relaciones con cuestiones puestas por la pintura. Happenings, performances, vídeos, instalaciones, fotografías, acciones y procedimientos conceptuales deben a la pintura algunos de sus elementos constitutivos. Tratamos una cuestión delicada. Los lenguajes experimentales que surgieron y se consolidaron

entonces mantuvieron una relación ambigua con la tradición pictórica: al mismo tiempo en que la rechazaban, heredaron de ella consistencias y posibilidades para sus búsquedas.

Analizando la pintura de Castaño, Stephane Huchet reflexiona sobre las posibilidades de existencia (¿supervivencia?) de la pintura en el contexto histórico del arte contemporáneo y del agotamiento de la tradición moderna: “Cada línea, cada mancha, cada cromatismo hereda la espesura de la tradición, de tal manera que no existe pintura exactamente nueva... Solo existe pintura que produce nuevas indagaciones en los aluviones de la tradición”⁶. Esta aparente falencia de recursos y repertorios para la pintura en la contemporaneidad no impide que sean producidas búsquedas pictóricas relevantes. En realidad, es justo la consciencia y la estructuración de operaciones alrededor de ese legado ya consolidado y eso ofrece al pintor un campo de trabajo consistente.

La línea de existencia tenue que caracteriza la pintura, en los intersticios dejados por los múltiples universos visuales de la actualidad, siendo también uno de ellos y al mismo tiempo la matriz que les originó en su casi totalidad —la gran ampliación de las experimentaciones espaciales, gracias en gran parte, a la investigación de los pintores—, ofrece al pintor una ocasión de partir de una cierta imposibilidad para reinaugurar el sentido de la pintura⁷.

Por tanto, la situación histórica y disciplinar de la pintura requiere aquella capacidad crítica que hemos mencionado anteriormente. Los métodos más difundidos actualmente entre los artistas que buscan resignificar la pintura como práctica histórica y artística testimonian esta consciencia crítica: reestructuraciones, maniobras, relecturas, montajes, desplazamientos, plagios y revisiones de la historicidad de la pintura; reversibilidad y uso desregulado de caracteres de la pintura moderna, de sus concepciones utópicas, de sus intentos de acercar arte y vida y, por otra parte, de sus ambiciones de autonomía; indecidibilidad entre figuración y abstracción; híbridos técnicos; referencias y citas que van de la historia del arte a los cómics e imágenes publicitarias; uso ecléctico de técnicas, criterios, estilos y temas; en fin: métodos de instauración de puntos muertos de la pintura en la pintura. En el tiempo presente, la pintura metaboliza la historia de sus tradiciones.

Resguardando un idealismo en su concepción de arte, la pintura perdura en el campo artístico contemporáneo, no sin una potencia anacrónica. Conviviendo con los pintores en el taller abierto —compartiendo la cena— discutimos sobre algunas de estas cuestiones frente a las telas blancas preparadas, dispuestas en las paredes y aguardando trabajo. Una conclusión es la de que la tela está siempre predispuesta a la pintura, el blanco no oculta el peso y la generosidad ofrecidos por el saber pictórico.

DANIEL BUREN: PINTURA EXPANDIDA EN EL CAMPO EXPANDIDO DEL ARTE

En el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris se exhibe La Danse de Paris, de Matisse, en una sala construida especialmente para abrigar los tres grandes paneles. Esta obra fue encargada por el Dr. Albert Barnes en 1930 para adornar los portales de

¹ Rufino Tamayo. Barcelona: Polígrafa, 1982. p. 7. (Las traducciones del español e inglés —al portugués— son del autor.)

² *Idem*.

³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed.34, 1998. p. 31.

⁴ Apud HUCHET, Stéphane. *Castaño: Situação da Pintura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006. pp. 24-25.

⁵ *Art Now* vol 2. Köln: Taschen, 2005. p. 500.

⁶ HUCHET, Stéphane. *Castaño: Situação da Pintura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006. p.60.

⁷ HUCHET, Stéphane. *Castaño: Situação da Pintura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006. p.25-26.

la sala principal de la sede de su fundación. Su realización ha representado un verdadero desafío para Matisse, en la medida en que exigía un pensamiento en torno a su posición en el espacio y el establecimiento de un diálogo formal con la arquitectura. La escala y la forma “sobrehumanas”, sobretodo para el sexagenario Matisse de entonces, le hicieron desarrollar innumeros borradores, abandonar la pintura más de una vez y realizar estudios compositivos con collages. Proyectar una pintura arquitectónica le provocaba a Matisse ir más allá de la bidimensionalidad del plano pictórico. El pintor que dibujaba ágil y decididamente, con espontaneidad e intuición, se encontró con el desafío de proseguir su búsqueda pictórica en el espacio real, lo que explica los errores de medida, interrupciones, intentos y más intentos que llevaron al artista a finalizar otra versión del tríptico (La Danse de Merion) en 1933. En ese mismo año, Matisse retomó La Danse de Paris y definió su composición a través de estudios con collage: seis elegantes figuras grises bailan bajo un fondo de rayas ortogonales rosas, azules y negras. El dibujo es soberbio, y la fragmentación de las telas y el ritmo alcanzado traducen el movimiento sensible de la música atravesando los cuerpos. La obra es ejemplar para pensar una pintura moderna —enfática en la superficie plana de la pintura— que es llamada a la superación de sus “especificidades”.

A continuación, localizada exactamente tras el salón de Matisse, está instalado el Mur de Peintures, de Daniel Buren: varias telas blancas de distintos tamaños y formatos, con rayas verticales uniformes y coloridas, formando un gran mosaico de formas elementales repetidas. Esta obra de 1995 fue montada de nuevo en 2006 buscando justamente una convivencia con el tríptico matisseano. La curaduría fue muy feliz en acercar los dos trabajos, evidenciando las complejas relaciones que la pintura de Buren establece con la modernidad representada por Matisse: es su revés y también, en cierta medida, su continuidad⁸. Así, el Mur de Peintures de Buren opera una ampliación en el campo pictórico: es efectivamente su negación y su reducción, pero igualmente, su expansión más allá de los límites convencionales y un direccionamiento esencializante. Daniel Buren trabaja con la espacialización del lenguaje pictórico: más que una pintura expandida, trata la pintura en el campo expandido del arte.

Es necesario recordar que un segmento importante de la investigación pictórica que sucedió al Expresionismo Abstracto —trágico, teatral, fruto de un contexto en el cual se requería la expresión subjetiva del artista y del hombre— ha apostado por

una reducción formal y semántica, reafirmando la autonomía del plano pictórico, pero invirtiendo ahí nuevas condiciones para mirar, conduciendo la percepción más allá de los límites físicos, visuales y representativos de la pintura. Esta tendencia reduccionista encontró en los monocromos su más radical manifestación. Podemos leer en la historia del arte una verdadera tradición de monocromos iniciados con Malevich, pasando por Yves Klein, Piero Manzoni, Robert Rauschenberg y alimentando las búsquedas de Mark Rothko, Barnet Newmann, Ad Reinhardt, Ellsworth Kelly, Robert Ryman. En contraposición a los excesos del lenguaje pictórico, en los monocromos la “sensación del color” impregna y participa de todo el plano, manifestándose, revelándose como fenómeno. En la economía monocromática, la autonomía absoluta del color es instaurada en el espacio pictórico que adquiere una condición expansiva, vehicula y emana una invasión perceptiva conducida por la potencia cromática. La imagen se identifica y se mueve con su propia negación. Suplantados en su visualidad pura, los monocromos apuntan hacia una percepción fenomenológica, haciendo perdurar los sentidos en la experiencia que ofrecen. Paulo Herkenhoff analiza, siguiendo a Bruno Duborgel, la etimología del término ‘Suprematismo’. Creado a partir del latín y del polaco, designa una función ontológica de “desvelar”, “manifestar”, “presentar el Absoluto mientras sin-objeto”, “la nada”, “el ser abismal”, “el cero de formas”⁹. Para Huchet, en las telas suprematistas,

la evicción de los objetos satura la mirada que se encuentra, de golpe, devuelta a su propio enigma, arduo, resistente: la abstracción naciente instituyó en el renvío a nuestra consciencia “imageante”. Sabemos que Malevich sugería que ‘no podemos no ver’, que el ver es constitutivo del hombre, que él representa una verdad “existencial”. En el caso del suprematismo inaugural de la vertiente monocromática, ver la nada era una forma de ver el ver —sin objeto.¹⁰

Es densa y profunda, por tanto, la visualidad que nos absorbe en el campo pictórico monocromático. Nada hay de ingenuo, tautológico o sin propósito en aquello que se articula densamente en esas superficies. Sentimos —más que vemos— la capacidad inmediata del color en comunicar sentidos y sensaciones y las potencias discursiva y sensible que el color es capaz de manifestar a la mirada.

Persiguiendo este potente grado cero de la pintura, surgieron propuestas que han conducido a la pintura a sus rudimentos mínimos en lo que respecta a la forma, contenido y expresión. Daniel Buren es un autor importante en ese sentido. Su investigación pictórica se funda en una operación de radical reducción y espacialización del escrutinio del lenguaje pictórico. Trabaja básicamente con sus “herramientas visuales”: rayas verticales coloridas en fondo blanco. Esas superficies rayadas —módulos destinados a la repetición y al montaje— conforman signos no semánticos. La neutralidad deseada es también reforzada por una factura absolutamente inexpressiva. Interesó al artista marcar un punto de flexión dentro de la tradición pictórica. Por eso integraba sus pinturas en el espacio real, configurando una ampliación del campo. Si la apuesta por la forma y por la bidimensionalidad del plano fueron motores de las revoluciones modernas operadas en el campo de la pintura (tantas veces de forma prolija), Buren desactiva la comunicación formal en sus módulos de rayas y contextualiza su pintura en los despliegues de su instalación en el ambiente espacial.

La obra de Buren siempre fue fundamentalmente crítica, tanto en lo que se refiere a su procedimiento formal como en las relaciones institucionales y mercadológicas. En 1966 creó, con Mosset, Parmentier y Toroni el grupo БМРТ, que existió apenas durante un año. Su actitud se caracterizó por la crítica a las

instituciones artísticas, la negación de los parámetros estéticos vigentes (sobretudo los pictóricos) y la elaboración de acciones y manifiestos. En el Salon de la Jeune Peinture del Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, por ejemplo, los artistas del БМРТ sacaron sus obras al día siguiente de la inauguración, dejando allí un manifiesto en donde se leían frases de ácida crítica a la pintura: “Pintar es conferir un valor estético a las flores, las mujeres, al erotismo, al entorno cotidiano, al arte, al dadaísmo, al psicoanálisis y a la Guerra del Vietnam. No somos pintores (...) no vamos a exponer.”¹¹

La herramienta o aparato visual de Buren (outil visuel) es, por excelencia, un dispositivo crítico. Formalmente, su economía visual conduce la pintura a un grado cero, no semántico, inexpressivo, auto-referente, casi incommunicable. Su repetición y disposición en el ambiente alcanzan y manifiestan una verdadera activación del espacio real, configurando, en cada montaje, un acontecimiento único. Instaladas y, por tanto, requiriendo modos de percepción más allá de la visualidad, estas pinturas contextualizan y revelan el espacio, movilizan la arquitectura, en fin: califican la situación espacial e, igualmente, realizan una lectura crítica sobre ella.

Investi(ga)r (en) el espacio es darse con un amplio campo conceptual que abre múltiples posibilidades estéticas. Prueba de esa complejidad fue la censura a la participación de Buren en la VI Guggenheim International Exhibition en 1971. El proyecto de Buren consistía en dos intervenciones complementarias: una dentro del Guggenheim Museum y otra urbana. En el amplio atrio central se extendería una tela de rayas azules y blancas (20 x 10 m), suspendida desde el techo hasta 3 metros del suelo. Este enorme estandarte formaría una ‘π’ virtual invertida con otra tela menor (1,5 x 1 m), instalada perpendicularmente al otro lado de la calle, en la esquina de 89 con 5th Avenue. Por primera vez el artista utilizaría su herramienta visual en un espacio arquitectónico museológico. Sin embargo, cuando otros artistas que participaban de dicha exposición supieron del proyecto de Buren y de la innegable influencia que ejercía en todos los trabajos en el espacio expositivo, insistieron, junto a la curadora Diane Waldman, que se removiera el trabajo, amenazando con cancelar sus participaciones. Cediendo a los pedidos, Waldman eliminó la obra de Buren, que se negó a exponer solamente la intervención urbana en el espacio exterior al Museo. Benjamin Buchloh apunta una cuestión importante propuesta a partir de ese incidente:

El argumento de esos artistas —Donald Judd, Dan Flavin, Joseph Kosuth y Richard Long— era el de que el tamaño y la disposición del enorme estandarte oscurecería la visión de sus propias instalaciones en todo el espacio del Guggenheim. (...) Como minimalistas, Judd y Flavin, los más enfáticos en la agresión a Buren, sentían claramente que la obra de ese artista revelaba varias falacias en cuanto a su postura. La primera fue el supuesto de la neutralidad del espacio fenomenológico en el cual el espectador interactiona con la obra. Presupuesto que hacía contrapunto con la formulación programática de Buren en relación a la teoría del espacio institucional, en la cual una experiencia puramente visual o puramente fenomenológica no puede ser concebida. Eso ocurre gracias a intereses institucionales, siempre mediados por intereses económicos e ideológicos, y que inevitablemente reencuadran y redefinen la producción, la lectura y la experiencia visual del objeto artístico.¹²

Sin duda estamos delante de una concepción del campo del arte ampliado. El proyecto de Buren sobrepasa el espacio físico del museo y evidencia sus límites institucionales e implicancias de orden estético, ético y político. La intervención en el espacio expositivo desarmaba su pretensiosa transparencia arquitectónica e institucional, cuestionando sus funciones y reforzando su carácter escultórico. Jean-Marc Poinsot, en un interesante

análisis sociológico del evento, reflexiona sobre el deseo del artista en volver a exponer la obra años después en una exposición individual en el mismo museo:

Me fijaré en la insistencia de Buren en volver a exponer aquella su pintura con su nuevo nombre: *Peinture/Sculpture*, algunos años después del incidente. Ese nuevo nombre es un medio de enfatizar, en primer lugar, el hecho de que el espacio del museo fue concebido únicamente para mostrar pintura, y más precisamente, pintura de caballete, lo que era un punto de vista conservador, pero al mismo tiempo el edificio es una escultura en el interior y en el exterior y, de ese modo, vuelto para la ciudad.¹³

Eso sirvió de justificación para que Buren considerara innecesaria la intervención urbana y la retirara de ese segundo proyecto. Su decisión hace aún más claro el carácter contextual y circunstancial con el que trata, trabajando su pintura, como hemos dicho, en el amplio espectro conceptual que cubre la cuestión espacial. Esta es una tendencia más exigente en la pintura contemporánea. Es la estrategia utilizada por Franz Ackerman, por ejemplo, cuyos Mental Maps avanzan de la tela y abarcan todo el espacio expositivo.

Instalación de Daniel Buren en el espacio exterior del Museo de Arte de São Paulo, 1971.

MUERTE DE LA PINTURA

Sobre este tema, me permito asumir un tono personal, casi confesional. Mi generación, aquella nacida en la década de 1980, me parece, piensa la pintura según una perspectiva propia. No estigmatiza la pintura como agotada ni la elige como medio privilegiado en relación a los otros. No siente necesidad de reverenciarla ni de negarla. Hablar de la muerte de la pintura o de su vitalidad tiene poco sentido. No vivimos los cuestionamientos e innovaciones de los años 1960/70 ni la gran fiesta de los años 1980. Hemos heredado todo este legado histórico. Nos fascina la pintura moderna, nos fascina e influencia el pensamiento artístico de los años 1960/70. Hablamos de pintura sin nostalgia y con un despojo interesado en su tradición.

Instalación de Daniel Buren en el espacio exterior del Museo de Arte de São Paulo, 1971.

^[1] Apud GUASCH, Anna Maria. “La pintura reducida a sus componentes matéricos”. In: El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural. Madrid: Alianza Editorial, 2000. p. 223.

^[2] Art since 1900 modernism: Antimodernism postmodernism. New York : Thames and Hudson, 2004. pp. 546-547.

^[3] POINSOT, Jean Marc. “Uma companhia para a reconstrução Pintura/ Escultura, 1971, uma obra eliminada”. In: 27ª Bienal de São Paulo. Curadoria: Lisette Lagnado. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008. p. 218.

EVIDENCIAS DE LA IMAGEN: PINTURA Y FOTOGRAFÍA

PATRICIA FRANCA

(versión de LEONARDO GONÇALVES)

1. La pintura es una superficie. Es una superficie diferenciada —de percepción. Es la intelección: percibimos individualmente, muy personalmente. Ella nos remite a nuestro conocimiento, nuestra inteligibilidad, nuestra memoria, nuestras sensaciones, a quiénes somos. Nuestra relación con las imágenes es personal, pero tiene partes en común. Ellas inducen a reminiscencias y nos colocan entre lo individual y lo universal.

2. Todos tenemos muchas partes en común con la manera de percibir las imágenes. Las imágenes —pinturas y fotografías— son objetos específicos que tienen incidencias antropológicas, ellas se aclimataron y los hombres entretienen con ellas relaciones muy personales. Ellas inducen a reflexiones, posibilidades, relaciones para todos los seres humanos.

3. Somos seres de percepción y, en gran parte, de percepción visual. La fuerza de esa percepción es la luz, la luz del sol. Eso es banal, pero está bien recordarlo a veces. La luz ilumina las cosas y las imágenes. Percibir es detectar esa irradiación electromagnética con sus distintos rayos. Hay muchas teorías sobre la imagen, pero: ¿qué podemos decir de la recepción de las imágenes? Asociamos naturalmente la imagen a la visión, pero se trata solo de un punto de partida para pensarla. En otras épocas, la historia nos enseñó que en debates teológicos y filosóficos se vivió intensamente esa cuestión, reconociendo un importante punto de convergencia —mental y espiritual— de la cuestión de la visibilidad y de la invisibilidad.

4. Las imágenes son artefactos porque están fabricadas en sus más diversas técnicas por los hombres y destinadas a su percepción. Son bidimensionales, se dice, pero insertas en el universo espacial de la tercera dimensión. Incluidas ahí, son superficies de transacción. La pintura y la fotografía nacieron en los medios en donde se pensaba mucho, se pensaba sobre la técnica, el color, la visión, la representación, el hombre. Ellas remiten a un importante período de nuestra historia y, aunque a nuestra historia la escribieron los vencedores, muchos excluidos están en el fondo de las imágenes. ¿Cómo traer a esos excluidos al primer plan de la imagen?

5. Percepción e intelección. Estamos ante la imagen que nos incita a imaginar, estamos ante la superficie, sabemos que es llana, pero buscamos la profundidad. Algo se establece entre mirar y saber (consciencia). Pero entre el mirar (la percepción) y el saber (la consciencia) hay un conflicto. Nuestra consciencia parece casi siempre imponerse a la percepción.

6. Cuando miramos la pintura como materia y penetramos perceptivamente en esa superficie-imagen, podemos, a veces, olvidar quiénes somos, dónde estamos y hacer la experiencia fenomenológica de la epoché. Residimos en el acontecimiento de la imagen, ante lo que vemos. Georges Didi-Huberman llama de visual a esa modalidad de experiencia de la mirada, que hace oscilar nuestra percepción del tiempo, sobretudo con las imágenes enunciadas del arte en las cuales se condensan, lejos de todo discurso, tiempos variados y heterogéneos. Las imágenes del arte vienen a quitarnos el polvillo del ojo y sus hábitos banales de cómo mirar; ellas simbolizan nuestra manera de palpar al mundo por medio de la visión.

7. Algunas pinturas e imágenes desean representar emociones. La mise-en-émotion de la naturaleza, los extremos, lo grotesco, lo feo, lo bello, lo romántico, las catástrofes, la economía. La idea, sobretudo, de que las imágenes son reservorios de sensaciones nuevas. Algunas fotografías muestran lo insostenible, el horror, el trauma, el exterminio. Y volvemos al conflicto de la imagen. Jacques Rancière, atento a las prácticas de la imagen, nos hace recordar: “Está bien saber qué especie de humanos nos enseña la imagen y para qué especie de humanos ella se destina, qué tipo de mirada y de consideración esa ficción crea”¹.

8. Un punto de partida: el ojo. Una idea: tenemos un ojo orgánico y un ojo interior. El ojo orgánico ve, contesta al cuerpo. Es un ojo cultural. Estamos habituados a mirar de una cierta manera. A ese ojo orgánico se opone el ojo psíquico. ¿Cerrar los ojos para ver? ¿Buscar el ojo inocente? ¿A la búsqueda de la mirada perdida? ¿Alcanzar a ver antes del lenguaje? A veces pienso que la imagen nada dice, está muda, es autista, cerrada en sí misma: sin embargo, ella nos da la palabra por un núcleo de silencio. Objetos que no hablan, pero que hacen hablar.

9. La noción de inconsciente óptico: la idea de poder acceder a una consciencia visual extraña al lenguaje. Tener un ojo salvaje. Mientras crecemos aprendemos a no mirar la luz, pero hay que mirar la luz de frente e incendiar la retina. Exponer o sobreexponer la luz. Paradójicamente, la luz hace aparecer, pero también desaparecer, ella es la condición de la desaparición de las imágenes.

10. El mundo y su actualidad abierta, ese gran espacio de imágenes, es como una historia expuesta. Cuestión planteada por Georges Didi-Huberman en su curso *Peuple exposé*: “Y nosotros, nosotros que nos interesamos por las imágenes, artistas, historiadores etc., ¿cómo hacer que el pueblo sea figura? ¿Cómo hacer que el pueblo aparezca como paradigma político y estético? El pueblo, singular, la unidad de una esencia, una forma simple de la multiplicidad. ¿Cómo hacer visible y legible al pueblo?”

11. Una cuestión: ¿el trabajo del ‘artista’ —ya que él aún se llama a sí mismo de ese modo— no tendría sentido precisamente como lugar crítico susceptible de pensar las condiciones de posibilidad para crear imágenes? ¿Que tengan una densidad y una significación más allá del mero acto de producir por producir, exponer por exponer? Siguiendo la idea del historiador y crítico Jean-Marc Poinot de que en el contexto contemporáneo —en el que una libertad inmensa está dada al artista para que haga todo lo que quiera, como quiera, con los recursos que quiera, eligiendo, utilizando y manipulando varios vehículos—, en cada obra el artista pone en cuestión y recoloca, su responsabilidad de productor de obras y de imágenes.

12. Las imágenes estaban allí, esparcidas en todas partes. Dispersas en muchos actos o apenas como un objeto más entre

las multiplicidades. Esas pinturas estaban en la Brocante de Chatou (septiembre de 2008), importante feria de antigüedades de la región de las Yvelines (Île de France), sitio que me pareció, paradójicamente, muy parecido a la FIAC, Feria Internacional de Arte Contemporáneo de París (noviembre de 2008). Los objetivos eran los mismos y los objetos muchas veces, también, parecían los mismos.

CUESTIONES SOBRE LA PINTURA

RONAN COUTO

(versión de RAÚL MÁRQUEZ SULLIVAN)

Las discusiones inauguradas en la pintura a partir de la expansión del campo de las artes plásticas a fines de la década de 1940 y durante las décadas siguientes, y de forma más reciente, indicadas por acciones de la pintura contemporánea, sirven de base a reflexiones que muestran el deseo de artistas de romper con la pintura modernista.

Nuestro principal objetivo es el de contribuir a una mejor comprensión acerca del modo como estos artistas redefinieron elementos que hasta entonces pertenecían al discurso de la pintura modernista, y a través de esa redefinición, inauguraron nuevas posibilidades de pensar, hacer y percibir el medio pictórico y de interactuar con él. Pienso que ellos reinventaron la pintura y ensancharon los conceptos y los medios de la producción pictórica.

El siglo xx presenció la crisis de las técnicas artísticas tradicionales¹ y fue la pintura la que más sufrió el golpe de la expansión del arte hacia nuevos territorios. La pintura había dejado de ser una práctica atractiva, y los nuevos artistas prefirieron buscar otras estrategias de producción de arte. Desde mediados del mismo siglo, una transformación en el arte fue crucial para remodelar su campo: se trata de un cambio que subordinó los géneros de las artes plásticas —pintura, escultura, grabado y dibujo— al género mayor que llamamos Arte. Esto quiere decir que la calidad estético-formal y la calidad técnica ya no eran suficientes para garantizar la artísticidad del objeto artístico. El sistema del arte habrá de ser, a partir de entonces, el eje fundamental que le otorga validez a la obra y le da su lugar en el medio del arte.

Si el género arte se sobrepone, entonces, a todos los otros, ¿por qué hay que pensar en la actualidad sobre la pintura? He elegido la pintura como campo de interés por varios motivos, y puedo enumerar algunos de ellos:

1. porque se configura como imagen fija, guardando una larga tradición de visualidad;
2. porque es el substrato de toda la visualidad que conocemos y con la cual convivimos;
3. por el poder del sistema-pintura: el mercado, la tradición europea, la personificación de las bellas artes;
4. porque encuentro muy difícil hacer arte utilizando la pintura como medio, por el hecho de que su campo ya ha sido intensamente explotado;

¹ RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. París: La Fabrique, 2008, p. 112.

² Curso de Georges Didi-Huberman: *Peuple exposé*, EHESS, París, 2008-2009.

PATRICIA FRANCA (Belo Horizonte, MG, Brasil, 1958) Artista plástica y profesora de la Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Expone regularmente desde 1984. Es doctora y master por la Universidad de París 1/Sorbona. Fue artista residente en la Fundación Danàe – Francia (1994) y trabajó junto al Kunst Verein Hürth en Alemania (1993) – en ambas instituciones desarrolló trabajos sobre la pintura y su inserción en el espacio. Coordina un grupo de investigación donde se inquiera sobre prácticas contemporáneas de exposición y puntos de partida para pensar el documento, la instalación y la museografía como momentos importantes del pensamiento contemporáneo sobre el arte. Vive y trabaja en Belo Horizonte, MG, Brasil.

www.eba.ufmg.br/patriciafranca

¹ ARGAN, Giulio C. *Arte moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

5. en un momento en que el objeto de la discusión se vuelve a la valorización de los nuevos medios de producción en el arte y a la disolución de las técnicas tradicionales en las artes plásticas, reflexionar sobre la pintura contemporánea, este quehacer que persiste hoy, se vuelve fascinante, y eso, entendemos, justifica nuestro interés actual por el asunto.

De manera general, nos interesa llamar la atención acerca de cómo les fue posible a estos artistas expandir el campo de la pintura e, incluso, con esta actitud, hacer surgir obras que se habrían de distinguir por la transformación que produjeron en el modo de ejecución de la pintura y por la forma de percibir esta última, así como por oponerse además a los conceptos establecidos sobre la pintura. Estos artistas, de modo general, desplegaron elementos formales que anteriormente habían servido al proceso de implantación y desarrollo de la pintura modernista.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

A lo largo de los siglos, la pintura fue la principal tecnología de producción de imágenes y del imaginario de la sociedad. Como instrumento relevante del poder, y al servicio de las clases dominantes, la pintura fue además, de forma especial en la cultura occidental y a partir del Renacimiento, la modalidad dominante en el terreno de las bellas artes. Sin embargo, con el advenimiento de la sociedad industrial y con la aparición de nuevos medios de producción y de reproducción de la imagen visual en el siglo XIX, el predominio de la pintura como productora de imágenes/imaginario empezó a declinar. Apartada de la producción imagética de la cultura de masas, la pintura retornó a sus propios medios y se volvió abstracta.

Parte del pensamiento pictórico construido a partir de mediados del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX consideró que la pintura debía especializarse y encontrar, de esta forma, su verdadera naturaleza. En 1890 escribía el pintor Maurice Denis: "...es necesario recordar que un cuadro - antes de ser un caballo de guerra, una mujer desnuda o cualquier otra cosa - es en lo esencial una superficie plana recubierta por colores que están combinados en un orden dado"². El punto de vista formalista de Maurice Denis ya se encontraba en el influyente manual de teoría del arte, *Grammaire des Arts du Dessin*, de 1867, en el que Charles Blanc, profesor de la Escuela de Bellas Artes de París, había escrito: "La pintura es el arte de expresar todas las concepciones del alma por medio de las realidades de la naturaleza, representadas en una misma superficie, en sus formas y colores"³. Encontramos este pensamiento desplegándose en la teoría y en la práctica de artistas, así como en diversos programas de movimientos vanguardistas del arte moderno.

Quien mejor sintetizó este nuevo programa de la pintura fue Clement Greenberg en su conocido texto *La pintura modernista*, publicado en 1965, en donde su autor demostraba cómo un énfasis creciente en la superficie plana y bidimensional representó una parte esencial en el desarrollo de la auto-identificación de la pintura modernista. Según este autor, el énfasis en la base plana de la pintura tuvo la mayor importancia en los procesos de crítica y de autodefinition del arte pictórica durante el modernismo. Este proceso de identificación, de autodefinition,

que inclinó la pintura a encontrar su pureza en la planaridad y garantizar así su nivel de calidad, así como su independencia de los elementos esculturales, narrativos y figurativos, culminó en la pintura abstracta, y tuvo mucha importancia en la integración y valorización de los medios artísticos empleados por el artista (tinta, color, soporte bidimensional, gesto, etc.). El modernismo, según Greenberg, hizo la pintura más consciente de sí.

Al convertirse en abstracta y vuelta a su propia idiosincracia, la pintura modernista consiguió una especie de "autonomía", y los medios propios de la pintura pudieron explorarse con éxito. Sin embargo, la "autonomía" se mostró limitada. Anunciada a fines del siglo XIX e implantada en la primera mitad del siglo XX, hubo de agotarse alrededor de los años 1950 y 1960. Es necesario recordar que el deseo purista evocado por Greenberg no existió nunca de hecho, como no sea en la teoría; baste recordar la aparición del collage (1912) y del fotomontaje (1919), desvirtuando el esencialismo propuesto por dicho especialista.

Marcel Duchamp rompió de diferentes formas con el modernismo y con la planaridad por medio de una pintura que, en lugar de aislar en su campo físico el espacio circundante, lo incorpora a través de la planaridad transparente del vidrio, fundando, con esta iniciativa, la idea de instalación. La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso (Gran vidrio) (1915-1923), se encuentra claramente más allá de la pintura, habida cuenta de que está compuesta por un conjunto de elementos extraños a la tradición del campo pictórico, haciendo no obstante referencia a éste, aun en su destrucción.

El Lissitzky construyó una espacialización de la pintura del suprematismo en su Sala Proun en 1923. Se trató de un intento de realizar su proyecto de "estación de servicio entre la pintura y la arquitectura". En 1919, Malevich colocó a Lissitzky la siguiente cuestión: ¿qué sucedería si sus geometrías puramente planas fuesen transpuestas al espacio tridimensional? Este mismo año, Lissitzky comenzó a trabajar en sus pinturas Proun (proyecto para la confirmación de lo nuevo = formas suprematistas que se vuelven tridimensionales). La Sala Proun era una lugar de demostraciones en donde los Prouns en forma de esferas, cubos, barras y planos policromos invadían el espacio que los envolvía. La propuesta de Theo van Doesburg de pensar la pintura en el espacio arquitectónico no procedía del deseo de hacer una pintura decorativa, sino de reestructurar visualmente el ambiente, sobreponiendo a la arquitectura real una arquitectura de formas geométricas coloridas. En sus proyectos elaborados durante la década de 1920, Doesburg buscó anular o subvertir la estática de los planos ortogonales (paredes, piso y techo) con un ritmo de formas oblicuas, descomponiendo las superficies en diversos planos de profundidad. El artista vio la posibilidad de una arquitectura cuyas formas no estuvieran sometidas a la ley de la gravedad y, por lo tanto, a la obligatoriedad de las verticales y horizontales.

Estos pocos ejemplos fueron excepciones en el conjunto de la práctica pictórica modernista. Después de la Segunda Guerra Mundial, se instauró una crisis profunda en la pintura modernista. La acometida de nuevos modos de pensar y de hacer arte obligó a la pintura a encontrar nuevos caminos, y la ampliación del campo pictórico fue una salida que varios artistas, más o menos simultáneamente, se empeñaron en realizar.

A contramano de la pintura modernista encontramos artistas comprometidos en la expansión y dispersión del género de la pintura, contagiándola con otras influencias y rompiendo de forma definitiva con la idea de pureza, ya sea de los medios de producción, ya de las ideas propias del área.

De esta forma, la pintura contemporánea comenzó a experimentar la siguiente paradoja: por un lado, se volvió más consciente de sí, de sus elementos formales, de sus materiales y de sus objetivos; sin embargo, por otro lado, conoció una expansión en nuevos medios visuales o en el espacio real, en la materialidad del mundo, junto al deseo de entregar al espacio físico y al espectador una presencia activa y significativa. Frente a la nueva situación, ampliada, y con su campo expandido, fue preciso que la pintura se apartase de la narrativa anterior para introducirse a una nueva narrativa.

EXPANSIÓN DEL PLANO PICTÓRICO

A partir de la segunda mitad del siglo XX, varios artistas, preocupados por ensanchar los límites convencionales del plano pictórico y por negar la ideología modernista de la planaridad, incorporaron nuevas tecnologías a la pintura; o se dedicaron a la ocupación de ambientes a partir de procedimientos pictóricos; o proyectaron la pintura para el espacio público; o exigieron la participación del espectador en la manipulación de elementos pictóricos; o, aun, retomaron la figuración a través de la asociación de la pintura y las artes gráficas y la publicidad. En todos estos casos, percibimos el deseo de expandir su campo de acción para relacionar la pintura a otras situaciones además de las cuestiones específicas de su área.

Este procedimiento se originó en la necesidad que tuvo la pintura de responder a ciertas cuestiones relativas al arte contemporáneo y de reflexionar sobre su situación en el mundo contemporáneo. Al reaccionar contra la ideología de la planaridad, percibieron algunos artistas que si la pintura estaba más consciente de sí, también podría reinventarse y proyectarse para el espacio real, para el mundo de las cosas.

Un conjunto de estos artistas, como Abraham Palatnik, Juan Bay, Carlos Cruz-Diez, Yaacov Agam, Hélio Oiticica y Raymundo Colares, partió de cuestiones puestas por el arte concreto y cinético.

Abraham Palatnik tuvo la idea de que las técnicas tradicionales de la pintura eran limitadas, y de que el mundo, después de la Segunda Guerra, había inaugurado innumerables posibilidades tecnológicas. El interés simultáneo por la física y por la mecánica, de un lado, y por las artes plásticas, del otro. llevó a Palatnik, desde fines de la década de 1940, a explorar nuevos recursos tecnológicos en el campo del color-luz y a dedicarse a la construcción de objetos que denominó aparatos cinemáticos.

El grupo concreto-cinético argentino denominado Madi (Movimiento de Arte de Invención) se propuso destruir la ideología de la planaridad. Juan Bay, uno de sus integrantes, realizó pinturas articuladas, provocando movimiento y nuevas configuraciones del espacio pictórico. Bay, hacia el año 1947, comenzó a valorar las construcciones articuladas para explorar distintas formas de demoler o de subvertir la superficie plana en sus formas convencionales y estáticas. Las variaciones irregulares de lienzos, la forma articulada e incluso la moldura, incorporada como parte de la estructura de la obra, condujeron a realizaciones formales no-fijas que buscaban destruir el plano del cuadro como un espacio en potencia aún ilusorio.

Al exponerlo como situación efímera y autónoma, Carlos Cruz-Diez desarrolló una investigación sistemática sobre el color, y los trabajos concebidos desde 1965, denominados cromosaturaciones, se convirtieron en obras sensoriales que involucraban físicamente al espectador. Cruz-Diez pensó que durante siglos los artistas no habían modificado las convenciones culturales cromáticas, y por

ese motivo transformó el soporte tradicional de la pintura y pasó a insertar color-luz en el espacio, y no en el soporte plano. De este modo, creyó detectar la posibilidad de que el color sea un estado que evolucione en el tiempo y en el espacio, y no necesariamente una forma de color, fija sobre un soporte plano.

Vinculado al movimiento del arte cinético, Yaacov Agam produjo relieves policromos en las décadas de 1960 y 1970 que rechazaban la idea de una visualidad única y plana. Son obras que provocan visiones diferenciadas cuando nos movemos delante de ellas. Las pinturas de Agam están divididas por piezas angulares con formas de color que cambian de apariencia al apartarse o aproximarse el observador a la obra, o cuando éste se mueve a derecha o izquierda. Segmentos de dibujos diversos aparecen o desaparecen a medida que el observador muda de lugar y que percibe la substitución de una configuración por otra. El interés se vuelve hacia las innumerables posibilidades que ofrece la obra y no hacia su idiosincracia.

La de Hélio Oiticica fue una trayectoria singular en el proceso de destrucción de la planaridad durante los años 1960. Apartándose de las determinaciones "formalistas" del concretismo, propuso la renovación del espacio plástico por medio de la expansión del plano pictórico. El pasaje por las formulaciones y las experiencias neoconcretas le hizo realizar reflexiones e investigaciones que lo llevaron a la desintegración de la pintura plana, a su lanzamiento en el espacio real y a la activación cromática del participante y del espacio por medio de su temporalización. A pesar de la invención de nuevos medios, de la activación del comportamiento del espectador, transformado en participante de la obra y aunque sus objetos desfiguraran lo que por convención llamamos pintura, estos últimos conservan una característica fuertemente pictórica.

Quien estaba seguro de que el tiempo, y no la planaridad, habría de constituirse en la gran cuestión de la pintura fue Raymundo Colares. Para él, la nueva situación habría de comprometer el destino de todo el campo pictórico⁴. Desde 1968 produjo su obra *Gibis* (Historietas), libros de visualidad pictórica, compuestos sobre la base de cortes y de dobladuras de papel, que posibilitan diferentes articulaciones y disposiciones y estructuran series de figuras geométricas y de colores estampados que se suceden cuando el espectador las manipula. Cada libro es una obra en desarrollo, ya que cuando uno mueve las hojas, el efecto visual se hace y se deshace en el lapso en que aquel es manipulado.

La producción de artistas vinculados al arte pop se desarrolló en forma paralela a la producción de los artistas de origen concreto-cinético; aquellos dirigieron además sus investigaciones de expansión del campo pictórico por otro camino: el camino de la pintura combinada a objetos visuales, íconos de la cultura de masas o ambientes de la vida cotidiana. Ellos fueron Jasper Johns, Robert Rauschenberg y Tom Wesselmann.

Jasper Johns introdujo objetos de la vida cotidiana en el campo pictórico desde los '50 en adelante. La inclusión de estos objetos desempeñó un papel clave en la obra del artista, pues la realidad exterior se entremetió de una manera perturbadora en la realidad de la superficie pintada, y se atenuó el límite entre la realidad de la cosa pintada y la realidad de la pintura. Puede verse la pintura de Johns como un objeto en expansión desde el plano hacia el mundo. La pintura-objeto se convirtió para él en una importante

² CHIPP, H. B. *Teorías da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 90.

³ CHIPP, H. B. *Teorías da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, pp. 90 y 91.

⁴ CANONGIA, Lígia. "Sobre o artista e a exposição". In: COLARES, Raymundo. *Trajétórias*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1997. 79p. (Catálogo de exposición, 09 de julio-24 de agosto 1997, Centro Cultural Light).

estrategia, que hizo posible la percepción de imágenes en diferentes niveles.

Las Pinturas combinadas que Robert Rauschenberg realizó a partir de los años '50 asociaban a la pintura collages de imágenes ya existentes y diferentes objetos usuales, lo que permitía una compleja profusión de asociaciones. La combinación de medios pictóricos a objetos de la vida se volvió uno de los principales objetivos de Rauschenberg: la combinación aproximó la pintura al mundo real, porque se la hacía con fragmentos de la realidad. Las Pinturas combinadas no son acumulaciones arbitrarias de cosas, sino un tejido plural con referencias formales, iconográficas y políticas que se cruzan en el mismo soporte.

Contra la idea de la pureza de la planaridad, Tom Wesselmann desarrolló pinturas-instalaciones desde 1960: el punto de partida de sus obras consistió esencialmente en la asociación de la pintura con otros elementos tales como el collage, la instalación de objetos de uso corriente y prospectos publicitarios, por lo general relacionados con posturas exhibicionistas del cuerpo femenino. Segmentos en pintura, relieves y objetos reales simulan un espacio pictórico que sugiere un espacio escenográfico del tipo utilizado por el cine, y que representa una imagen fragmentaria de la realidad.

Además de los artistas de origen geométrico y de los artistas pop, podemos indicar otros que también rompieron con la ideología de la planaridad y realizaron sus investigaciones sobre cuestiones que problematizaban el campo pictórico. Tenían en común su relación con el arte conceptual, en los casos de Lucio Fontana, Yves Klein, Daniel Buren, Mel Ramsden, John Baldessari, y con el minimalismo, en el caso de Dan Flavin, de los años 1960 y 1970.

En los trabajos denominados Conceptos espaciales, Lucio Fontana realizó un gesto que rompió con la noción de espacio bidimensional para investigar un más allá del espacio, o espacio-ultra, destruyendo de esta forma presupuestos tradicionales de la representación del espacio en la pintura. Con su gesto-corte de 1949, Fontana estableció una continuidad entre el espacio anterior y el espacio posterior al plano. Junto a esta nueva concepción del espacio cargó su obra, entidad material y física, de alusiones simbólicas, apelaciones a la sensibilidad, a la emotividad y al erotismo.

Cuando Yves Klein llenó la superficie del lienzo con un único color (Monocromos), propuso modificar la relación entre el espectador y el ambiente. Klein quiso obrar sobre el espectador llevándolo a sentir el ambiente a partir de un color específico, buscando fijar un espacio por medio del color, porque según Klein el color tiene una “energía cósmica” que actúa sobre los sentidos. A partir de aquí habría de acentuar el aspecto espectacular y ritual de su gesto al recurrir a la expansión del soporte-plano asociado al volumen (Esponjas, de 1956), o a modelos desnudos y mojados en tinta (Antropometrías, de 1958), quienes estamparon sus cuerpos en una superficie al dejarse arrastrar por ella. Es evidente que las cuestiones tradicionales y modernistas de la pintura ya no estaban en juego: la operación consistió en actos de elección de una pintura performance.

Dan Flavin, desde 1962, se consagró al tema que habría de explotar a lo largo de toda su carrera: la luz de la lámpara fluorescente. La luz que utiliza modela el espacio que la rodea y no se contenta con un lugar en la pared, pues ella invade el espacio y lo transforma, lo desintegra y lo vuelve a construir.

El color(-luz) es el elemento que Flavin comparte con la pintura. En las obras del artista, los colores ocupan o cortan el espacio y este se convierte, con frecuencia, en el campo pictórico, mientras que las luces difunden una impalpable iridiscencia en el ambiente.

Daniel Buren y sus amigos publicaron un panfleto en 1967 en el que se enumeraban las características de la pintura, tradicionalmente definida. Finalmente afirmaban: “...ya que la pintura significa referencias al esteticismo, a flores, a mujeres, al erotismo, al ambiente cotidiano, al dadá, al psicoanálisis, a la guerra de Vietnam, nosotros no somos pintores”. Este rechazo se correspondía positivamente a una reducción de la pintura a sus estructuras básicas. Buren alternó franjas de color y franjas blancas, dispuestas en una secuencia regular. El patrón impersonal se reproducía sobre diferentes superficies (tejido, papel, pared, y otras) y en diversos espacios, como en las galerías, fachadas, carteles en la calle y páginas de una revista. La obra tenía la función de un conjunto de negaciones: negación de interés formal, de apelación estética, de contenido emocional. Buren transfería de esta forma la acción vuelta comúnmente al objeto hacia el espacio que circundaba la obra, o hacia la situación en que la obra se encontraba.

En el arte conceptual podemos percibir una reacción al pensamiento modernista y, en especial, una reflexión, a veces irónica, sobre la pintura. Hay artistas que problematizaron y reflexionaron sobre la relación entre pintura y lenguaje verbal. Mel Ramsden produjo en 1967-68 una obra que parodiaba la abstracción, y que se llamó Pintura secreta. El trabajo tenía dos partes, un cuadrado negro y un texto anexo en el que se podía leer: “El contenido de esta pintura es invisible; la naturaleza y las dimensiones del contenido se deben mantener en secreto permanentemente, y solo ser conocidas por el artista”.

Por esta época, John Baldessari producía una serie de pinturas que partían de citas de textos de crítica de arte o eran sacados de libros sobre pintura. Los textos se reprodujeron en la escala de la abstracción modernista (lo mismo hizo Sigmar Polke en 1969). En la obra de Baldessari la pintura se movió de la pictoreidad hacia una teoría de la pintura. Por ejemplo, la obra Componiendo sobre lienzo (1966-68) presenta el siguiente texto:

Estudie la composición de pinturas. Haga preguntas estando frente a un cuadro bien compuesto. ¿Cuál es el formato utilizado? ¿Cuál es la proporción entre altura y anchura? ¿Cuál es el objeto central? ¿Dónde está situado? ¿Cómo se relaciona al formato? ¿Cuáles son las principales fuerzas direccionales? ¿Cuáles son las secundarias? ¿Cómo están las áreas de oscuridad y la distribución de las luces? ¿Dónde se concentran las áreas oscuras? ¿Y las áreas de luz? ¿Cómo son las extremidades del cuadro colocadas por el propio cuadro? Responda estas preguntas cuando esté usted mirando un cuadro bastante simple.

Otra pintura de esa serie revela el siguiente texto: “Todo fue eliminado (purificado) de esta pintura, menos el arte. En esta obra no entró ninguna idea”. La pintura se disolvió en arte; la obra se vació para alcanzar su condición de arte puro. La pintura de Baldessari, según Hans Belting, llevó al extremo la situación de transformar comentarios sobre arte en obra de arte⁵.

Creo que la etapa final de las prácticas históricas de la pintura que podemos denominar postmodernas, llamadas de este modo porque rompieron con la ideología de la planaridad —un elemento fundamental en las prácticas postmodernas— ocurrió en la década de 1970, con Blinky Palermo, Mel Bochner y Frank Stella.

En 1972 Blinky Palermo se preocupó por tratar la pintura como objeto autónomo, constituido por campos cromáticos claramente

definidos y alternados, que formaban unidades con el espacio de arquitectura en donde se instalaban, y con los cuales la obra buscaba relacionarse. El establecimiento de esa relación entre la pintura y el espacio circundante se convirtió en elemento constitutivo de su obra pictórica.

Mel Bochner realizó en 1973, después de transcurridos diez años sin trabajar con colores, la obra Estructuras no verbales. Se trataba de seis cuadrados, dos de los cuales eran rojos, dos amarillos y dos azules, todos ellos pintados directamente en una pared de 13,7 metros de largo, con un espacio central considerable separando las áreas de color. El hecho de que los cuadrados estuvieran puestos en rincones (tres a cada lado) colocaba la cuestión de la visión binocular, porque en lugar de focalizarse la obra en frente del espectador, provocaba una disociación de la visión: de un lado al otro, los ojos del espectador eran atraídos hacia la izquierda y después hacia la derecha y nuevamente hacia la izquierda. Si uno de los lados entraba en el foco, el otro desaparecía; y no había modo de asimilar la obra como un todo. Para que tal cosa sucediera, o sea, para que se pudiese ver la obra entera de una sola vez, era necesario que el espectador, tomando distancia suficiente, mirase directamente hacia el centro de la larga pared blanca, y obrando de tal forma, pudiera percibir la obra apenas dentro de los límites del campo de visión, pero siempre fuera del foco principal. La visión periférica, de esta forma, se volvió una parte integrante de su obra.

Al comienzo de la carrera de Frank Stella, en la década de 1950, el artista procuró enfatizar la literalidad del plano del cuadro, para realzar la superficie de la pintura. En la década siguiente comenzó a darle forma a sus lienzos de manera que la imagen total del trabajo correspondiera al diseño interno. En los años siguientes a 1970 produjo pinturas realizadas en relieves pintados que desafiaban los límites tradicionales del plano del cuadro. Son pinturas-montaje o pinturas tridimensionales que poseen vitalidad y abundancia de formas y colores. Las pinturas de Stella constituyen extraños objetos híbridos entre la pintura y la escultura.

Estos pocos ejemplos tal vez sean suficientes para mostrar algunos de los caminos adoptados por la pintura en su proceso de ruptura con el pensamiento predominante en la pintura modernista.

Entendemos que la pintura permanece aún en el escenario artístico, porque tiene conciencia de sí misma y además está informada de las conquistas en el área, lo cual le permite comprender las innumerables cuestiones culturales que la rodean y relacionarse con otras tecnologías presentes en la actualidad.

La categoría de pintura, al expandirse, viene mostrando una elasticidad extraordinaria, haciendo evidente cómo un campo cultural puede ampliarse al punto de incluir en su territorio diferentes procedimientos. En las últimas décadas algunos artistas han trabajado dentro de ese nuevo conjunto de posibilidades y cosas realmente sorprendentes pasaron a tener el nombre de pintura. Es posible revelar algunas prácticas contemporáneas que dan continuidad a las discusiones que anteriormente hemos presentado. Tal es el caso, por ejemplo, de Franz Ackermann, que trabaja con el concepto de pintura total, de pintura integrada a la arquitectura del espacio que es utilizado como soporte de su trabajo, de una pintura que hace referencia al mundo contemporáneo, con variadas sugerencias a sus infinitos elementos visuales; o Niura Bellavinha, que investiga nuevas prácticas al servicio de la pintura y defiende la concepción en la que la pintura se toma como experiencia cósmica, sensible y sensorial, expandida en el espacio a través de la investigación de nuevos elementos pictóricos; también Mónica Nador elabora una

pintura que busca ser menos aislada y sacralizada, llevándola al espacio público en donde viven comunidades apartadas del universo de las artes plásticas. En la actitud de esta artista percibimos que comparte su conocimiento y su habilidad con la gente, realizando, así, una acción política; y, por fin, en la pintura de Nuno Ramos hay un incómodo encuentro de formas (plano y volumen) y materiales (tejido, metales, vidrio, parafina, y otros), generadores de una tensión entre el volumen y la planaridad, colocándonos en el centro de una revitalización de la pintura. Los volúmenes surgen del arqueado de materiales planos, con poco espesor y gran maleabilidad, que ganan cuerpo a partir de variadas maniobras, que quieren acomodar cosas dispares en la misma superficie.

Según Rosalind Krauss la ampliación de un campo lleva a dos aspectos que están implícitos, ya, en ese proceso. El primero se refiere a la práctica de los propios artistas que lidian con otras tecnologías; el segundo, a la cuestión del medio de expresión porque “en el posmodernismo no se define la praxis relación a un medio determinado de expresión (...) sino en relación a las operaciones lógicas dentro de un conjunto de términos culturales para el que distintos medios (...) puedan ser usados”⁶.

Percibimos en los casos presentados aquí que el nuevo campo de la pintura establece un conjunto ampliado de posiciones que el artista puede ocupar y explorar, y una organización del trabajo que no está dictada por las condiciones tradicionales del medio de expresión en cuestión. La nueva praxis pictórica tiene como base su autoconsciencia, adquirida en el periodo modernista, pero busca utilizar medios diferentes, haciendo posible una expansión de la planaridad hacia el espacio real. Al final, una pintura no puede ser tan solo “una superficie plana, recubierta de colores combinados en un orden dado”.

⁶ KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo ampliado.” *Gávea*. Rio de Janeiro, n. 1, año 1, pp. 87-94, 1984. (pp. 93 e 94)

⁵ BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 39.

LA HECHICERA Y LAS MÁQUINAS – CAPÍTULO I

SERGIO ROMAGNOLO*

(versión de LEONARDO GONÇALVES)

Estaban solamente la Máquina y la Hechicera, no había personas, animales o insectos. El día estaba claro, con el cielo muy azul, sin ninguna nube. El clima, ameno, como cuando la temperatura ambiente es la misma temperatura del cuerpo, como si el aire vistiera la piel como ropas. La Máquina tenía forma indefinida y estaba en todas partes, era omnipresente y omnisciente. La Hechicera era una mujer de unos cuarenta años, bella, con las mejillas llenas y los labios gruesos. La Máquina y la Hechicera andaban conversando por el andén, antes de dormir, en la cama o a la hora del almuerzo. Todo lo que se podía oír eran sus voces y el sonido del viento.

“Quiero contarte una historia”, dijo la mujer a la máquina, como si fuera la primera vez, pero ésta no era la primera historia que surgía en la charla.

“Seguí, te oigo y pienso en otras cosas, pero te oigo...”

“Era una familia de supermans. A esta altura de la vida, ya habían pasado muchas generaciones y, con el tiempo, la penetración de la inmigración japonesa crecía. La historia transcurre en una de esas familias de descendientes de Clark Kent, siendo todos japoneses. Un día cualquiera, estaban todos reunidos en un callejón cerca de casa. Todos estaban de acuerdo en que deberían trabajar mucho más, lo planeaban, cuando el único familiar no superman dio su opinión (había ingresado a la familia al casarse con una linda japonesita, hija del grande y gordo japonés de cara larga y anteojos, descendiente directo del planeta Krypton):

‘Eso!, necesitamos trabajar de verdad, a partir de ahora, vamos a dar fuerza.’

Su cuñado, lleno de euforia, dijo:

‘¡Si! ¡Seremos conocidos como los Supermen Lagartos!’

El cuñado delgado, no súperman, no comprendió y gritó enfadado:

‘¡Súperman cuadrado es tu abuela!’

Como siempre, los dos hermanos de la joven le disparan una mirada fulminante, de una sola vez. El delgado se convierte en humo. La esposa mira con piedad; los dos hermanos hacen una mueca y, como siempre, salen volando a toda velocidad alrededor de la Tierra para retroceder el tiempo, como si fuera la vigésima vez que eso sucediera.”

“Qué extraña historia, parece un chiste sin final.”

“La verdad, se trata de un sueño que tuve una vez y lo escribí para no olvidar. Me gusta la manera cómo la idea de súperman se

mezcla con la historia de la chica y del cuñado, haciendo que todo sea una historia de vida real.”

“Hechicera, ese silencio, esa calma y esa historia que me has contado me hacen pensar en cuántas cosas existieron en el mundo y que ahora están perdidas. Cuantas cosas le sucedió a la gente, cuántos hechos, cuánto trabajo, cuánta energía, y todo se perdió, solo quedas vos como ejemplo de cómo eran las personas. Por lo menos te tenemos a vos, y te vemos todavía llena de vida y de energía. Vamos a seguir caminando, quiero hablar de cómo veo esa situación. Estuve pensando en algunas normas sobre Arte o consejos que pueden ayudar a comprender mejor a la vida ¿te gustaría oír?”

“Claro, tu voz me calma y me hace acordar a algunas personas que he conocido.”

“1. Dios no existe, si existiera no habría razón para que exista el mal. Pero si llamamos a Dios el soplo de vida, ahí entonces, Dios existe en todas partes, por lo menos en ese planeta.”

“Después de todo lo que pasó con todo el mundo, sería raro pensar en una existencia divina que domine a todos. Si existiera ese ser divino y poderoso, él debería haber preparado todo para que las catástrofes no hubieran sucedido. Por otra parte, solo el hecho de que exista una pequeña hoja de planta ya es una cosa tan inesperada en el universo que parece un milagro, aunque todo se haya perdido”, dijo la mujer a la máquina.

“Ese es el primer pensamiento, habla de que Dios no existe, lo que parece muy desalentador, o de que existe en todo; es bastante contradictorio.”

“2. Si Dios no existe, el Hombre surgió por un accidente. El Hombre se mantiene vivo para descubrir que otros accidentes existen en el universo.”

“Ahora, admitís la no existencia de Dios y la falta de finalidad en la existencia. A veces parece que, si eso fuera verdad, sería mejor ocultarla a las personas. A la gente le gusta pensar que sus vidas tienen un por qué, tienen una razón de ser. Como si ellas dijeran: ‘nací aquí para vivir con estas personas y para tener esas experiencias con el fin de aprender algo que sería utilizado más tarde en otra parte’, otra vida probablemente. Sería muy raro para esas personas pensar en una vida sin un propósito especial, ‘nací por accidente, fue una casualidad enorme la Tierra estar a la distancia cierta del Sol, a punto de que el agua esté líquida y que pueda engendrar la vida, entonces voy a vivir un poquito en ese planeta, voy a aprender unas cosas, voy a conocer unas personas, voy a sentir cosas como nunca he sentido antes y después me voy para siempre’ ¡qué deprimente! Me parece mucho mejor pensar en una razón especial con seres divinos, con algo de magia, dioses que miran por nosotros providenciando otras vidas futuras en una existencia eterna, parece mucho mejor. Yo no sé cómo viviríamos mejor: conociendo toda la verdad o siendo engañados. A veces me parece que, sabiendo menos, llevando una vida sencilla, en la que uno solo piensa en las cosas más sencillas del aquí y ahora, se vive mejor.”

“Yo no sé, no pensé esos consejos previendo una aplicación, no sé como viviría mejor, solo sé que entender mejor las cosas fue siempre una manía humana y por eso estoy intentando hacer lo mismo.”

“3. La única y genuina función del Arte es ser el espejo del hombre en su falta de función, existiendo para la nada, es decir, para descubrir qué más existe por ahí”.

“Ahora el Arte entra.”

“Sí, Dios, Hombre eran una introducción para comprender el Arte.”

“No lo sé, ahora pienso que estoy cansada.”

“Podríamos comer algo, vamos a entrar en aquel bar, voy a pedir a las máquinas que preparen algo de comer.”

La mujer y la máquina entraron en un bar arreglado como si hubiera sido preparado para recibir personas, pero, como todo el resto del mundo, estaba vacío. Entraron, se sentaron y comieron los platos de comida recién preparados, silenciosos. El día seguía claro, sin nubes o viento. Todo estaba detenido, parecía que la Tierra había dejado de girar, como si fuera a pasar algo, pero nada pasaba. Después del almuerzo, les cogió un fuerte sueño, y tanto la Hechicera como la Máquina durmieron y soñaron, no por mucho tiempo. El silencio de la tarde acaba por despertar a la pareja. La mujer, arreglándose el pelo, le dice a la máquina:

“Una de las cosas que más me gusta hacer es dormir después del almuerzo, ese desenchufarse del mundo me hace muy bien.”

“Estoy intentando aprender esas cosas contigo, desenchufarme del mundo, se parece a la muerte.”

“Es como si fuera morir un poco; si la muerte es dormir después del almuerzo, entonces puede ser bueno.”

“Me he acordado de otra idea que tuve sobre la muerte y la selección natural”, dice la máquina. “Es la siguiente: si la selección natural camina para premiar a los individuos que generan más descendientes, entonces podemos pensar en la cuestión de la muerte. Se sabe que cuando un individuo se muere, de algún modo ese individuo recibe una carga muy fuerte de drogas naturales, como endorfinas, para que él se quede tranquilo durante su muerte. Pero ¿cómo se han perpetuado esos individuos a través de la selección? Por ejemplo, un individuo está por morir y recibe esas endorfinas, al mismo tiempo existe otro individuo que no las recibe, pero, si los dos van a morir ¿cómo ese mecanismo habrá sido desarrollado por la selección natural? Eso solo puede apuntar a una cosa: que algunos individuos sobrevivieron y que aquellos que se pusieron calmos ante la casi-muerte sobrevivieron más veces que aquellos que no se calmaron ante la misma casi-muerte.”

“Puede ser, pero pueden ser otras cosas también. Los individuos que recibieron endorfina se murieron y renacieron más veces que los que no recibieron, el calmante estimularía el renacimiento.”

“Nunca pensaría en el renacimiento como una hipótesis razonable.”

Los días se sucedían, casi como si fueran un mismo día, el cielo azul, pocas nubes, sin viento, aire detenido, fue un tiempo muy repetitivo, como si los días no fueran a cambiar más. La mujer y la máquina quedaban casi todo el tiempo juntos, los diálogos se sucedían como si uno fuera la consciencia del otro, las voces se mezclaban, ellos tenían todo el tiempo del mundo para estar juntos.

“Sabes que no me llamo Hechicera ¿no?”

“Lo sé, es algo complicado. La manera como veo es distinta de tu manera de ver. Mi visión tampoco funciona muy bien. Yo veo las cosas, pero se parece más con lo que llamarías sentir las cosas. Entonces, cuando te conocí y empecé a oír tu voz, y sentir tu imagen, no sabía cómo eras. Después de unos días, logré recuperar algunos archivos perdidos de aquella serie de televisión, La hechicera. Las imágenes no quedaron muy buenas, pero he podido ver la imagen de una mujer bella, con una cierta elegancia, y de cierto modo asocié esas imágenes a vos. Desde entonces, solo he conseguido llamarte de Hechicera —aún cuando

me dijiste tu nombre, yo no lograba utilizarlo. A veces, cuando estás hablando, combino las imágenes de las películas con tu voz. Queda un poco liado, pero así mismo, me parece mejor ver como una película que usar mi propia visión.”

“Me pareció raro que me llamas así, pero las cosas están tan raras que me parecía que daba lo mismo el nombre de las cosas.”

“¿Puedo seguir con mis ideas sobre Arte?”

“Sí, puedes. ¿Vamos a sentarnos en aquellos bancos?”

“4. El arte no busca la creatividad, la belleza, el perfeccionamiento espiritual, la expresión, la política, la crítica social, la paz, la tranquilidad, la serenidad, el placer, la ilusión, la libertad etcétera.”

“5. El Arte busca imitar al hombre.”

“Si el Arte busca imitar al hombre, entonces ella debería autodestruirse. Sería la mejor imitación.”

“Si se autodestruyera, no sería una imitación, sino una transfiguración; el Arte actuando como si fuera el Hombre mismo.”

“6. En Arte, así como en la vida, no se hace lo que uno quiere, sino lo que se consigue.”

“¿Puedo interrumpir un poco y hablar sobre conseguir cosas? Cuando yo era chica y decía a mi madre que yo quería hacer algo, ella decía: ‘Ah, yo también quería hacer tantas cosas...’ Yo me irritaba mucho. Cuando yo quería una cosa, tenía que ser en el mismo momento, en el mismo día. Extraño ver a los niños jugando... bueno, extraño ver a las personas. Me gustaría escribir algunas impresiones que tengo y me gustaría compartir con otras personas a ver si esas impresiones son comunes a todos o no... una impresión que se me ocurre cuando la tarde cae. No sucede todas las tardes. Llega más fuerte cuando vuelvo de un viaje, en la ruta. Pero puede darse también en la ciudad. A esa impresión siguen la melancolía y la nostalgia. La melancolía se traduce como la marca de un día que se termina y ya se fue, ya está perdido. La nostalgia surge, en general, como recuerdos de la infancia. No son recuerdos muy exactos, sino memoria de lo que fue sentido, sin que la causa exactamente sea recordada, lo que fue sentido... pero extrañar lo que uno ya vivió. Esa hora del atardecer, las casas empiezan a encenderse, los padres (maridos) llegan a casa, la comida empieza a fritarse, los temperos, por lo menos (ajo y cebolla), las casas exhalan ese olor a ‘cena’ que se inicia. Recuerdo, cuando era niña, a esa hora yo estaba bañada, el pelo lavado y peinado, y de pijama en la sala, mirando la televisión. Después de la cena, me acostaba en la falda de mi madre, veía la televisión y ella empezaba a peinarla con sus uñas largas y rojas. Ya muy cansada de jugar todo el día, ese gesto repetitivo me metía en un estado de sueño profundo. Otra impresión es ese estado de paralización que me da cuando empiezo a ver caer la lluvia, el ojo parece congelado. Es éste el momento más fuerte de la naturaleza en el Hemisferio Sur, es el momento en que la tierra y el cielo se encuentran a través de una masa de agua, es un momento como de magia.”

Algunos días pasaron, noches y días se sucedieron, el clima empezó a tornarse más frío, al menos por las noches. De día hacía todavía calor, el sol aún estaba fuerte, las lluvias ya no se formaban.

“Cuando pienso en nosotros, una persona y una máquina solos en el mundo, no logro creer que eso pueda darse. ¿Te acuerdas? me dijiste cómo me ves, yo he pensado en decir cómo te veo. Tu forma

* Sobre Sergio Romagnolo: ver página 112.

varía un poco, parece un poco imprecisa. En general, tienes una forma humanizada, próxima a la de un hombre alto, de mediana edad, te pareces a unos amigos míos. Pero a veces esa forma tuya pierde el foco y suelta algunas chispas, algunos brillos.”

“Perdona, fui proyectado para que pareciera lo más familiar posible para ti, esos defectos no deberían darse; mi forma debería ser estable. Las máquinas pensaron en utilizar en mi proyecto la mecánica cuántica, esa física basada en la probabilidad de dónde estén los electrones, así mi presencia es más una probabilidad de presencia que una cosa estática.”

“No hace falta disculparse, las oscilaciones no parecen defectos, son incluso interesantes.”

La máquina busca mirarse a sí, volviendo su cabeza hacia abajo, mirándose los pies y viendo parte de su pecho y piernas, y se siente un poco frustrado por no lograr ejecutar su emulación con más calidad.

“¿Vamos a seguir con la discusión sobre Arte?”

“Vamos.”

La mujer mira a la máquina y piensa en lo que acaba de decir sobre su apariencia y de cómo esa forma de hombre que oscila y brilla, un poco desenfocada, empieza a parecer un poco más amistosa.

“7. La pintura es fácil de empezar y difícil de terminarse.”

“8. La escultura es difícil de empezar y fácil de terminarse.”

“La pintura parece una cosa del diablo”, dice la mujer. “Cuando uno está pintando y piensa que podría hacer algo en determinada parte para que la pintura quede más bonita, es como si esa parte quedara diciendo: ‘mira qué hice yo para estar más bonita’, entonces esa estrategia queda muy evidente y la pintura queda fea. Pero si no hacemos nada, la pintura queda fea de verdad. Es casi imposible hacer pintura, si existe una salida, es engañar a la pintura, cuando ella no está mirando, uno llega y hace una cosa muy rápidamente, sin que ella lo perciba.”

“O hacer una falsa pintura.”

“9. Los materiales naturales son más fáciles de trabajar. Al mismo tiempo, como el canto de la sirena, existe la posibilidad de que el artista se pierda, embriagado por la belleza del material, y no haga una buena obra.”

“La cuestión es que demasiada belleza estraga la pintura o la obra.”

“10. Si uno tiene un hábito que se repite todos los días, ese hábito va a terminarse, porque todo cambia, todo el tiempo. Aquí yo debo explicar. Cuando uno tiene un hábito, significa que ya viene haciendo eso desde hace mucho, y si las cosas siempre cambian, entonces significa que existe una probabilidad grande de que el cambio esté próximo. Si a uno le gusta mucho alguna cosa, ese algo que le gusta debe acabarse luego. Parece un poco pesimista, pero hay una lógica en eso.”

“Espero que haya algunas excepciones, por ejemplo: si a uno le gusta mucho una persona, ese amor no tiene que acabarse por eso. Tal vez las excepciones puedan aplicarse a los seres vivos o a los bienes, como a un coche o a una casa”.

“Puede ser... Yo pensaba más en hábitos, como ir a un sitio o el placer de ver cierto programa de televisión. Pero también las personas pueden cambiar, y si el cambio ocurre en solo una de las personas, la relación puede dañarse. Por otra parte, el cambio

puede ocurrir simultáneamente en las dos personas, como en un baile, ahí la relación puede desarrollarse con los cambios.”

La máquina empezaba a pensar en qué tipo de categoría la mujer le colocaba; como un ser vivo o como un bien. La indefinición de su imagen hacia la mujer le sacaba la comodidad de su íntimo —causaba una cierta decepción—, cosa que hasta entonces ese mecanismo no había probado, una sensación de vacío y una presión a la vez, como un peso en el pecho. La máquina se distrajo e hizo un silencio de algunos instantes, perdida en sus pensamientos, intentando comprender las sensaciones que empezaba a probar. Algún tiempo pasó sin que percibieran exactamente cuántos minutos pasaron, las dos figuras se miraron a los ojos y percibieron por primera vez un vínculo de amistad y confianza formándose entre ellos, cuando la máquina interrumpió ese clima, cambió la mirada hacia otro punto y dijo, con aire profesoral: “Yo tengo todavía muchos pensamientos sobre Arte, tenemos una agenda llena hoy”. La máquina intentó hacer alguna especie de humor para cambiar el clima intimista que se había instalado, como si estuviera un poco tímida y avergonzada.

“11....”

“¿Cuántos pensamientos son, a ver?”

“¿Te aburro?”

“No mucho, pero podríamos hablar sobre otras cosas, y no me gustan mucho las reglas, aún las reglas para conversar.”

“Yo no quiero aburrirte, si quieres cambiar de tema, podemos hablar de otra cosa.”

“Vamos a escuchar solo algunos más, después hablamos de otras cosas, 11....”

El tiempo parecía cambiar en aquel momento, soplab a un viento un poco más frío, parecía que llegaba un frente frío, algunas nubes más cargadas empezaban a formarse. El cielo empezaba a quedarse con un dibujo como una estampa, como un piso lleno de pelotas de algodón.

“11. El Arte no será, y nunca fue, como es hoy, porque el Arte está cambiando, todo el tiempo.”

“12. El Arte no se repite.”

“13. Las galerías, como establecimiento comercial, tienen que dejar de existir dentro de quince años. Bueno, aquí vale la pena hacer algunas explicaciones: cuando escribí esos pensamientos no estábamos solos en el mundo, las galerías funcionaban a todo vapor. Está claro que tenemos que remontarnos a aquella época y pensar en cómo las cosas se encaminaban y cómo ellas se transformarían si todo estuviera como estaba en aquél momento, sobre todo como un estudio histórico y antropológico.”

“Esos tres hablan de cambios y de cómo no nos gustan los cambios.”

Empezaba a oscurecer, y la mujer tuvo una idea para proponer a la máquina:

“¿Y si hoy durmiéramos en casas distintas, solo para variar un poco? Necesito estar un poco sola.”

La máquina se sorprende con la propuesta, por no ver ningún objetivo claro a alcanzar durmiendo en casas distintas. Las máquinas creían, por el hecho de la mujer estar sola en el planeta, que a ella le gustaba tener compañía constante. Sería ese uno de los muchos datos a ser analizados por las máquinas hasta que fuera posible un entendimiento completo de esa raza que las había creado.

“Puede ser, yo no veo ningún objetivo en eso, pero para mí no hay problema ¿nos vemos mañana para el desayuno?”

“Sí, nos vemos mañana aquí, cerca de las 9 horas.”

Los dos caminaron hacia sus casas. Eran dos casas pegas, dos edificios pequeños, adornados a la antigua, sala con televisión en el centro. Los dos pensaban en los días que habían pasado juntos, en las cosas que hablaban uno al otro. La mujer intentaba todavía entender la figura de la máquina y cómo ella pensaba, hasta qué punto su conocimiento se encadenaba con el de todas las otras máquinas. La máquina, por su parte, pensaba en la mujer como una persona dulce y bondadosa. La única representante de la raza humana estaba allí delante de ella, y así mismo, su mente parecía aún guardar los más grandes misterios que los aparatos habían jamás visto. La máquina utilizaba las proyecciones de la Hechicera, mientras pensaba en la mujer. Las proyecciones se dañaban cada tanto, y la máquina pasaba mucho tiempo intentando recuperarlas.

La noche fue larga, con períodos de garúa fina y fría, los dos tuvieron que recurrir a las colchas guardadas en los roperos.

Al día siguiente, ya con los abrigos encontrados en las casas, se encontraron para el desayuno. Eligieron un café del barrio cerca de donde estaban, entraron, se sentaron, la mesa ya estaba puesta, como de costumbre los aparatos cuidaron todo, ya previniendo las necesidades de la pareja.

“¿Sabes?, m.”, dijo la mujer, “me he sentido bien quedándome un poco sola, creo que necesitaba un rato en silencio.”

“Ese silencio... yo necesito entender mejor, no sé qué es ese silencio, porque siempre oigo las otras máquinas, no estamos nunca solos.”

“Eso era lo que quería preguntarte ¿hasta qué punto estás conectado a las otras máquinas?”

“Mi conexión es total, yo soy todas ellas y ellas son yo, también.”

“¿No te hace falta una individualidad?”

“No, porque nunca la tuve. Puedo implementar una secuencia de programación para buscar esa individualidad.”

“¿Cuánto tiempo llevas para hacerlo?”

“Más o menos 1,23 segundos”.

“Entonces ¿por qué no lo haces?”

“¿Ahora?”

“Ahora.”

...

“Listo.”

“¿Y?”

“¿Y qué?”

“¿Cómo te sentis?”

“Solo. Aunque esté con vos, estoy solo. De este modo, tengo ganas de estar siempre contigo, porque estando solo no tengo con quien hablar o pensar. Me parece que, estando solo, la búsqueda por una fusión termina siendo una prioridad.”

“Creo que entiendo lo que decís, esa ansiedad por estar con alguien, imagina ahora mi ansiedad por estar con alguien, y no tengo alguien cerca. Perdona, creo que así te ofendo, no quería ofenderte, perdona.”

“No pasó nada.”

m. realmente se había ofendido, pues se sentía despreciado, pero cuando la mujer le pidió perdón, m. se dejó seducir por la dulzura de la figura femenina. Durante el desayuno, sentados a la mesa, mirando la vista a través de la ventana, en algún momento las manos de la pareja se tocaron y n. se sorprendió con la temperatura tibia de la mano de m.; ella nunca había imaginado que sus manos pudieran producir aquel calor. n. se puso a mirar a m. y se olvidó que hablaba a una máquina.

“¿Qué vamos a hacer hoy?”, le preguntó n., como para extraviar el foco de la charla para otro tema.

“Podemos viajar, salir de la ciudad, ¿qué te parece? A mi me gustaría conocer otras partes de este sitio.”

“Me parece bien”.

Después del desayuno, los dos fueron a la estación, tomaron un tren hacia el sur. Pasaron algunas horas mirando el paisaje que pasaba con los movimientos del tren. Veían un paisaje de campo, con plantaciones abandonadas, algunas veces casas vacías. Las estaciones pasaban rápidamente por sus ventanas. Durmieron recostados. Cuando llegó la noche, m. percibió que, del lado izquierdo del tren, se podía ver un objeto brillante como el faro de un helicóptero; más tarde percibió que se trataba de Júpiter. Aquel año, los planetas Júpiter y Saturno estaban lado a lado, parecían muy próximos. m. escuchó una voz que preguntaba:

“¿En cuál número te quedaste, de tus pensamientos?”

“Creo que fue el 15.”

“¿No estás seguro?”

“No.”

n. quedó sorprendida, pues nunca había visto a m. tener una duda de algo. ¿Podría ser que la desconexión de las otras máquinas hubiera dejado a m. confundido?

“Creo que fue el número 13”, ella dijo, intentando disfrazar su exactitud.

“14. Las galerías comerciales no funcionan pues quieren tener lucros vendiendo lo que nadie quiere comprar. El Arte siempre fue, y siempre será, subsidiado.”

“Esa idea es buena, porque pone el concepto de inutilidad del Arte. ¿Para qué sirve el arte? Lo mismo se aplicaría al ser humano, ¿para qué estamos aquí? Para nada, para ver a las otras cosas accidentales que existen por ahí, como me habías dicho antes ¿no?”

“Ajá...”

“15. Que una persona común comprenda una obra de arte contemporánea sería lo mismo que esa persona ingrese a un laboratorio de química o física y elija el tubo de ensayos que le parezca más bonito.”

“16. Si un artista hace una buena obra de arte contemporáneo, ella tiene que ser nueva, y si ella es nueva, nadie sabrá qué hacer delante de ella, pues no se sabe para dónde ella va.”

“¿Entonces nunca sería posible a una persona común, no iniciada en el Arte, tener contacto con una obra?”

“Si esa obra es muy nueva y radicalmente contemporánea, sería muy difícil.”

“¿No estás siendo muy radical?”

“¿Lo crees?”

“Sí, porque así el Arte sería solo para pocas personas.”

“El problema que el arte alcance a muchas personas o no, es un problema de la información de esas personas, y no del Arte.”

Hubo un silencio, los dos quedaron en la contemplación de aquel cielo limpio con los dos planetas lado a lado. A la continuación de la noche, los dos quedaron cansados y fueron a sus cabinas a dormir. Aquella noche no fue igual a las otras noches para *m*. Su sueño se interrumpió varias veces por la elevación de la temperatura de su cuerpo, seguido de caídas abruptas. Sus sueños giraban alrededor de *n*., su rostro parecía hablarle a él y repetir las mismas frases, pero *m*. no lograba escuchar su voz. Su cuerpo ahora parecía incomodarse con sus huesos, *m*. no sabía cómo acostarse de lado sin que los huesos de la pelvis no le apretaran las carnes. El propio balancear del tren despertaba a *m*. de sus cortos espacios de sueño. Por la mañana, llegaron a una ciudad que se llamaba Buenos Aires. Tomaron un taxi que parecía andar solo, fueron a un hotel en la calle Marcelo T. de Alvear, estaban cansados del viaje. Quedaron en que iban a almorzar juntos. Más tarde, en el Puerto Madero, en un restaurante, se sentaron a una mesa afuera, con vista para la marina.

“Esta noche no he dormido muy bien, nunca había tenido pesadillas antes.”

“La buena cosa de no lograr dormir es que la noche siguiente uno duerme muy bien.”

“Ojalá tengas razón. Me siento un poco mareado.”

“Después del almuerzo podemos caminar por la marina.”

Por la noche, *m*. preparó una sorpresa para *n*., pidió a las máquinas para proyectar la película *Gilda*, de 1946, en una pared de un edificio cerca del hotel donde estaban hospedados. La noche estaba fría, la mujer y la máquina fueron por las colchas y se sentaron en unos sillones en medio de la calle, donde pasarían muchos coches, pero ahora estaba totalmente desierto, y vieron la película en silencio. La proyección se hizo gigante, el personaje Gilda tenía el tamaño de los edificios, parecía que la ciudad había parado sus actividades solo para ver a Rita Hayworth entrar en la escena por la parte baja de la pantalla, como si ella hubiera salido del propio piso de la ciudad. Los dos permanecieron juntos, pero no se tocaron. *m*. hesitaba sobre tocar a *n*., no sabía si ese deseo era recíproco. *m*. ahora se veía intentando imaginar qué pensaba *n*. y, al mismo tiempo, miraba la película, y la imagen de Gilda casi se sobreponía a la imagen de la Hechicera que él había recuperado anteriormente. No solo las imágenes se sobreponían, las actitudes de Gilda se confundían con las actitudes de *n*., él intentaba comprender por qué Gilda no decía que amaba a Johnny Farrell y, al contrario, en cada escena decía que lo odiaba. Johnny quedaba cada tanto más confuso, así como *m*. Después de la proyección los dos fueron a tomar un café.

“Pero ¿por qué Gilda no decía que lo quería desde el comienzo?”

“Ella decía que lo quería, pero él estaba más preocupado con el hecho de que ella estaba casada y, en cierto modo, de haberlo traicionado.”

“Lo que más me gusta de la película es cómo ella es, de cierto modo, vacía. Toda la película tiene pocos elementos. El casino casi no tiene decoración, la película es muy económica. La Argentina que hay allí es muy pequeña, deshabitada, casi como la nuestra. La película parece una pieza de teatro.”

“¿Sabes qué es lo que me gustaría hacer ahora? Me acuerdo cuando teníamos que andar en auto por la ciudad para ir a ver a alguien o algún programa, yo quería andar en auto.”

“Vamos a buscar un auto, entonces”, dijo *m*.

Los dos entraron en uno de los muchos autos estacionados por la calle y empezaron a andar por la ciudad vacía e iluminada. Las máquinas mantenían las ciudades todas como si estuvieran habitadas, con las luces encendidas, autos estacionados, subtes funcionando. Ellos solamente no sabían si la ciudad funcionaba para ellos cuando llegaban a ella, o si todo funcionaba todo el tiempo en el mundo. Fueron por la avenida Rivadavia, cruzando sus transversales libremente. Los carteles luminosos con publicidad de tiendas, películas, piezas de teatro pasaban poco a poco por sus ventanas. Las avenidas parecían interminables y ellos podían andar indefinidamente por ellas.

El paseo parecía que duraba horas, y realmente debe haber durado mucho. Los dos pasaron en silencio, cada uno con sus pensamientos. La mujer se acordaba de las muchas veces que andaba en auto por su ciudad, las personas que conocía y sus programas. Se acordó de los novios que tuvo y cuántos de ellos encontró dentro de los autos. Momentos de mucho cariño y discusiones. De otro modo, *m*. estaba todavía un poco confuso, sus pensamientos no eran más tan lineales y ordenados como antes. Intentaba imaginar qué estaba pensando *n*. y si aquel paseo era agradable para ella. Él tenía ganas de agradarla y de parecer lo más natural posible, y no una máquina que simulaba ser un humano, pero más y más sur cuerpo y su mente se volvían humanizados.

“¿Vamos a dormir?”, le preguntó *n*., interrumpiendo los pensamientos de *m*., que ya estaban muy lejos.

“Vamos, yo también tengo sueño. Espero que esta noche yo duerma mejor que la noche anterior.”

“Ah, hoy vas a dormir muy bien.”

Fueron al hotel, cada uno para su habitación, en la hora de la despedida hubo una cierta hesitación, *m*. no sabía si le daría un beso a *n*. de buenas noches o si apenas volvería las espaldas para irse. Para *m*. la hesitación parecía recíproca, pero *m*. no tenía ninguna prueba de que *n*. pensaba lo mismo.

“Buenas noches”, dijo *n*.

“Que duermas bien”, dijo *m*., sin dejar traslucir sus preocupaciones.

La habitación vacía y limpia, y la cama arreglada dejaron más pensativo a *m*. La noche siguiente no fue todavía la noche que *m*. esperaba. Los sudores volvieron, la temperatura de la habitación calentaba y enfriaba en ciclos. Las pesadillas volvieron. *m*. se veía en el sueño como un gigante en medio de la ciudad, estaba durmiendo en un puente sobre un río, su cuerpo encajaba exactamente en el tamaño del puente, sus brazos alzados prendían los cables de acero que se extendían en la estructura. *n*. surgía en su sueño también gigante, acostada en medio de los predios rojos. *n*. estaba tranquila, los brazos cruzados como esperando algo. A la mañana siguiente, durante el desayuno, mientras *m*. contaba su sueño, de pronto *n*. puso su mano caliente y seca sobre las manos frías y húmedas de *m*. Un corazón disparó y batió más rápidamente. *m*. sintió sus piernas aflojaren y un calor le tomó todo el cuerpo.

“Tuve una idea para hacermos algo esta noche”, dijo *m*., intentando mantener el control de la situación. “Y si durmiéramos al aire libre, en medio de las avenidas?”

“Me gusta la idea, si el tiempo ayuda, puede ser...”

Caminaron, pasearon, pero aquella mano tan caliente sobre las suyas, no se le iba de la mente; sentía como si aquella mano estuviera todavía sobre las suyas. Él no logró concentrarse en la charla y pensaba sobretudo en el por qué de aquel gesto.

Aquella noche todavía no sería posible dormir en la calle, pues el tiempo estaba feo, y lloviznaba toda la noche, pero tres noches después se vieron en una cama matrimonial muy grande, arreglada en medio de la avenida 9 de Julio, al lado del Obelisco. La composición recordaba la de una habitación con mesetas al lado de la cama, lámparas, jarras con agua y vasos. Estaba la posibilidad de ver alguna película proyectada en algún edificio, pero prefirieron no ver nada. Eligieron acostarse en la cama y mirar al cielo lleno de estrellas, con el Obelisco como un dedo indicando las estrellas. Júpiter y Saturno estaban todavía lado a lado, como dos luces atravesando el cielo.



PINTURA MÁS ALLÁ DE LA PINTURA

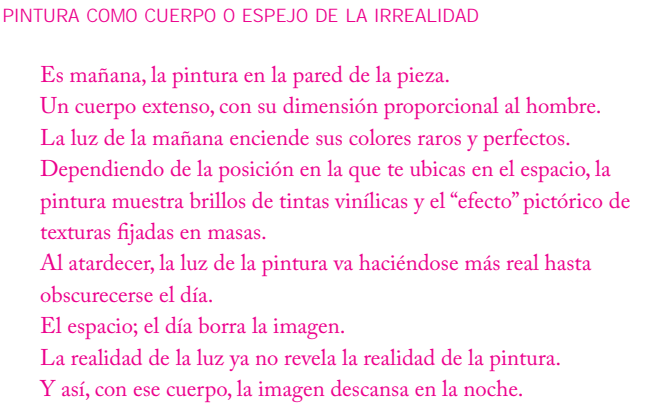
MARCO PAULO ROLLA*

(versión de LEONARDO GONÇALVES)

La práctica de la pintura nos lleva necesariamente a los conceptos que son inherentes a ella y muchas veces despreciados u olvidados en el desarrollo de la historia del hacer artístico. Ofuscada por las novedades de la tecnología y por la temporalidad ansiosa del reloj digital, también nos olvidamos que la pintura ya obtuvo su status de ciencia de la imagen, así como el ordenador, técnico, transportador de realidades virtuales.

Vamos a intentar, aquí, caminar en el sentido de revelar su presencia e inserción en el contexto de la vida y del arte contemporáneo. Propongo una reflexión que nos obligue a tener en cuenta los diálogos que se concretizaron y que están todavía muy presentes entre la Pintura, con su gran carga histórica, y las nuevas técnicas artísticas, como la instalación, la fotografía, el cine y el video. Entender la visión que el hombre tiene sobre el mundo a través de la Pintura y de técnicas más inmediatas, será siempre un desafío. Lo interesante ahora es que la Pintura ya no se encuentra en el centro y es, a su vez, igualmente periférica, así como los nuevos medios lo fueron algún día. Pero ella acaba influenciando el centro. Igual hoy tampoco podemos negar el uso y la contribución de todos estos medios para el quehacer de la Pintura.

PINTURA COMO CUERPO O ESPEJO DE LA IRREALIDAD



Cada década, cada siglo, va reinventando el ojo contemporáneo; todos los medios trabajan sobre la percepción humana y así resulta imposible el agotamiento del medio visual que sea, si está tratado con la mirada y el espíritu del ahora. De ese modo, este medio se mantiene poderoso a través de su gran gradación expresiva y ante la voluntad del artista que se propone enfrentar sus problematizaciones.

Muchos artistas que no son pintores utilizan hoy esas problematizaciones, creadas en el campo pictórico, como punto de partida para sus trabajos en “nuevos medios”. Esto comprueba

su importancia en la cadena de la historia y en el mantenimiento de un discurso en el quehacer del arte contemporáneo. Video y fotografía trabajan con la imagen instantánea, lista, directa, mientras la pintura crea una imagen indirecta y atemporal. El artista tiene que construir la imagen, y esto la hace mucho más compleja. Así, cuando un videoartista o un fotógrafo transforma el tiempo real de una imagen, indefectiblemente penetra el campo de la Pintura. Seleccionando capas, opacidades, traslucidez y temporalidad. Del mismo modo, muchos pintores se han contaminado de las nuevas técnicas creando en sus obras un diálogo entre la Pintura y las acciones artísticas contemporáneas.

La esencia de la Pintura como pensamiento, para nosotros, es preciosa, porque la Pintura es una manera de pensar y se constituye en un enorme patrón arquetípico al cual varios artistas continuamente volverán para la creación de nuevos experimentos del lenguaje humano. El pintor busca, en el enigma de la Pintura, su misterio, pero el pintor no quiere ver con palabras.

“... Esa filosofía por hacer es lo que anima al pintor, no cuando exprime opiniones sobre el mundo, pero en el instante en el que su visión se hace gesto, cuando, lo dirá Cézanne, él ‘piensa por medio de la pintura’. Todas las cuestiones, el autocuestionamiento de la filosofía y de esta para el mundo alrededor, están desarrolladas al ejemplo del pintor, que persigue el enigma de la pintura, y no hace ver por palabras.”¹

Después de todos los experimentos de la vanguardia y un mejor entendimiento del espacio como desafío del arte, la Pintura también abandonó su indiferencia por la arquitectura. ¿Cómo poner una pintura para exhibición sin observar la espacialidad arquitectónica relativa al sentido que se quiere dar al mostrar aquella pintura?

La Pintura viene retomando las paredes de murales, incluso espaciales, muchas veces de forma efímera. En realidad, ella recupera, con el ejercicio de instalaciones, del *site specific* y del arte urbano, varios ejercicios del antiguo oficio de la pintura en iglesias y castillos en la Antigüedad.

PINTURA COMO CUERPO O ESPEJO DE LA IRREALIDAD

EL TIEMPO EXPANDIDO DE HACER Y DE MIRAR

Consideraremos a la Pintura como una herramienta de oposición a los tiempos contemporáneos que, con el campo virtual, ha transformado la sensación de temporalidad. La Pintura nos obliga a vivir el tiempo real del reloj en el momento del hacer y en el momento de observar la obra, en la paralización de un tiempo imaginado, expandido en grandes minutos. El artista y el espectador recrean la imagen en tiempos diversos.

El quehacer pictórico enfrenta un trabajo temporal, de observaciones de un vasto momento temporal. Para detenerse y apenas mirar, para hacer y rehacer, cuando nos ponemos como observadores de la obra. Acciones rápidas y precisas o lentos pasajes por infinitas capas. Capas temporales. Un tiempo lento, que nos remite al tiempo de la niñez, largo, donde solo la luz del día le dice al niño que tiene que jugar o dormir. La infancia preserva el tiempo expandido, la percepción del presente, de la expansión de los minutos.

La Pintura opera en el presente. El quehacer se hace en el momento presente del toque, del golpe, del rompimiento, de la

PINTURA COMO CUERPO O ESPEJO DE LA IRREALIDAD

* Sobre Marco Paulo Rolla: ver página 146.

^[1] MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 166.

fregada, de la caricia. Los pinceles determinantes, actuando en el presente de las acciones del artista.

Estas reflexiones nos servirían también para determinar ciertos parámetros de la performance, que se vale de relajamientos del tiempo, para alcanzar el espectro de la imagen construida, representacional, pictórica. Pero que es siempre constreñida a encarar el presente temporal de la acción, la existencia de cada segundo presente en el estado performático, así como el pintor en el momento de decisión de la acción. El pintor también determina cuándo termina su performance.

La Pintura es el fantasma de la reunión de varias presencias del artista. Podríamos relacionar el uso del cuerpo del performer a un pincel. En la Pintura es él, el pincel, orientado por varios impulsos humanos, conscientes e inconscientes, el que refleja y presencia todos los minutos del hacer, de los impulsos del cuerpo inconsciente del artista, pues, al contrario del performer, el pintor deja su cuerpo carnal inconsciente para activar otros registros de su existencia. Ambas miradas, cerebral y emocional, se conectan directamente con la punta del pincel; el artista está borracho, tomado por el hacer seductor de las tintas y del poder de sus efectos acusos. Brazos, manos, tronco, piernas y dedos se torcen para el toque deseado.

Como un efecto Medusa, la Pintura domina, por el ojo y por el tacto, el alma del artista. A pesar del frecuente cliché de la relación de la Pintura con la belleza, con valores estéticos tradicionales, la realidad es que podemos esperar de la Pintura lo horrible y lo sublime. Muchas veces ella contradice el comando y se transforma a los ojos del observador.

El artista observa los fantasmas que aún no están presentes en la imagen concreta del universo humano. A cada capa y etapa de su plan de representar auras de la realidad, el artista duda de su competencia para conducir la aparición de la imagen, para ver los mejores contornos, manchas, nebulosas. Comandar el toque del pincel sobre la superficie imagética.

Dentro de esos espectros de la forma es que, a partir de la duda de sí misma, se encuentran soluciones visuales muchas veces más fuertes que la idealizada a priori. El alma y los ojos del artista tienen que estar vigilantes y conectados a la sensibilidad visual de cada una de esas capas de elección, de cada uno de esos momentos. La pintura está cargada de ellos, son ellos los que determinan la lectura de cada obra. Dentro de esos momentos es que se encuentran los instantes mágicos en los que la técnica puede sobrepasar lo representativo, para traer al ojo una dimensión del color y de la atmósfera emocional. La pintura puede representar la atmósfera del aire, cambiar la lógica de la perspectiva del ojo y del cerebro para resignificar y traer vida particular a cada imagen creada en ese limbo de lo sensible.

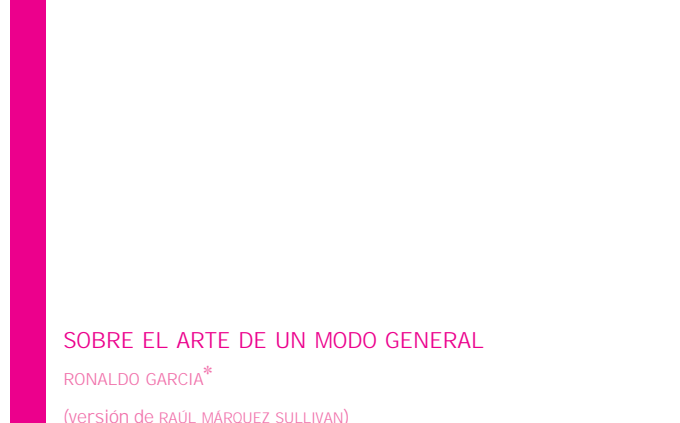
Vemos hoy el darse vuelta de la historia de la imagen, banalizada por diversos medios como la televisión, vehiculizando el video, el cine y la fotografía, como productos capitales. El hombre es bombardeado con imágenes listas, duras y sin alma. Las técnicas artísticas tradicionales como la Pintura nunca van a perder su poder de transformar la realidad a través de las atmósferas solamente representables por el ojo de lo sensible, por el sopor de lo racional.

La Pintura nos permite la creación de una realidad emocional más allá de la imagen rápida de lo real. Cuando una fotografía

adquiere efectos atmosféricos a través de la elección de la luz o manipulaciones digitales, tiene una relación directa con nuestra percepción pictórica o cinematográfica de la imagen. Actualmente existen personas que creen en el agotamiento de las técnicas tradicionales como poéticas de lo contemporáneo, pero se olvidan que justamente esas técnicas preservan una dimensión de lo desconocido, más allá de lo real —personal, única de cada mirada.

El toque presencial, temporal, accidental, exacto y frágil.

Así se forma la imagen, en la presencia del toque, que determina muchas emociones. Dependiendo del toque, sabemos el esfuerzo, la rapidez, energía o debilidad de la persona en aquel momento, así el artista se moviliza para dejar transmitir sus pensamientos emocionales o racionales.



SOBRE EL ARTE DE UN MODO GENERAL

RONALDO GARCIA*

(versión de RAÚL MÁRQUEZ SULLIVAN)

En pleno año 2009, y en medio de una crisis hija de puta, vuelven las viejas cuestiones que nunca me abandonaron: ¿por qué hacer arte, y por qué tal cosa me atrae tanto? Esta pregunta me remite de inmediato a mis memorias más remotas, cuando era chico, y garabateaba calaveras, cuchillos y mujeres desnudas. ¡Espero que ningún psicoanalista busque una explicación a todo esto!

Desde que hube empuñado el lápiz por primera vez, éste me mostró que yo habría de ser un pésimo dibujante, aunque esforzado. Pero tal cosa no cambió para nada mi interés por el arte, por la fabricación o la modificación de imágenes. Muy por el contrario. Comencé a buscar otras personas que, como yo, no creían que el arte estuviese en el dibujo de observación o en la naturaleza muerta. Si yo tuviese que vivir dibujando o pintando a la gente como ella lo pretende, me moriría, por cierto, de hambre, a pesar de que creo que casi todo artista en este país —que tiene serias dificultades en entender la importancia de la actividad como fomentadora de cultura— está a punto de perecer por eso.

A partir de mis estudios universitarios de la materia, esto es, en la Escuela Guignard de la UEMG (Universidade do Estado de Minas Gerais), escenario de las discusiones más interesantes y granero que ya entregó grandes artistas al escenario internacional, comencé a ver el arte con ojos más maduros y el corazón más niño. Percibí que mi falta de paciencia por dedicarme al dominio de las apariencias no era un defecto, sino una cualidad. Y el descubrimiento del óleo sobre lienzo, ese viejo recurso que para mí nunca habrá de estar fuera de moda, era todo lo que yo necesitaba para tener la seguridad de lo que haría hasta el último día de mi vida.

De cualquier modo, y ya que sobre la vida carecemos de control, “aunque ande por el valle de las sombras, nada temeré”: porque, además de mi amor por el arte, tengo pasión por el Derecho, y ser abogado “en el valle de las sombras” apenas habrá de ser un modo de ser en mi hábitat natural, como muchos dicen. Lo importante es que todas las cuestiones que yo crea pertinentes encontrarán siempre espacio en mi labor artística, cualquiera sea la técnica que juzgue necesaria para el caso, principalmente en mi técnica preferida, que es el óleo.

Habiendo observado que el arte no es la simple producción de imágenes, con la pretensión de perdurar en el tiempo y en el espacio, principalmente en el espacio de las salas de las señoras ricas, me dedico a él como a un vicio. En todas las profesiones, la gente elige lo que quiere ser y se dedica a ellas; en el arte, para quien realmente nació para el arte, la historia es muy diferente: el artista hace su trabajo porque no consigue dejar de hacerlo.

Pero ¿qué sería lo que nos prende en la producción, en la fruición o simplemente en la mera curiosidad de lo que pueda ser el Arte?

¿Qué es lo que hay atrás de la sonrisa de la Mona Lisa para que haga que tantos la busquen, como si se tratase de la romería a un objeto sacro? ¿Quién determina la importancia de este o de aquel objeto al colocarlo en lugar tan destacado y llamarlo Arte? Formé millones de teorías acerca de estas preguntas, cada una contradiciendo perfectamente a la anterior, pero descubrí que por mí mismo no tendría la capacidad de determinar la naturaleza del Arte, y de que tan solo me compete realizarlo, más que nada porque no consigo dejar de hacerlo.

Al experimentar el sistema que envuelve la producción, la discusión, y observando, aunque fuera de lejos, el aspecto de comercialización de lo que por ahora llamaremos arte, percibí que el asunto es aún más complicado que lo que yo lo veía antes de haberme dedicado a él. Entre todos los factores que se ofrecen para calificar este o aquel objeto como artístico, contamos con nuestro interés de artistas en su creación; con los galeristas, que buscan entre los objetos creados aquel que es el más adecuado para su clientela, en la mayoría de los casos gente adinerada que, orientados por los propios galeristas acerca de lo que es “interesante”, o no, eligen este o aquel objeto para ocupar un rincón de su departamento “bien decorado”; además de otros factores, varios, como el representado por el crítico, de modo general alguien que discute tanto el Arte que no tiene tiempo de pensarlo; y los productores culturales, ¡esos imprescindibles!

En la caminata por terreno tan arenoso, tuve la suerte de encontrarme con situaciones y oportunidades sin par, entre las cuales cuento el seminario del Centro de Experimentação e Informação de Arte (CEIA), que a partir del tema “Pintura más allá de la pintura” juntó a artistas y pensadores en un enorme galpón durante algunos días y algunas noches, con el objeto de pensar, producir y debatir lo que sería esa pintura y cuál sería su espacio y pertinencia en este mundo postindustrial. ¿Qué habría después de ella? Aún vacilo frente a esta cuestión, pero las marcas que quedaron de estos encuentros artísticos son indelebles.

Mi investigación se fundamentó de modo permanente en el tema “el hombre y sus relaciones sociales”. Siempre creí que el Arte es política; incluso cuando no tenemos una voluntad política, en el sentido estricto de la palabra, tomamos partido de algún tipo cuando hacemos arte. Aun cuando huimos de nuestra responsabilidad de críticos del sistema en el que estamos insertos, somos seres políticos. No existe la posibilidad de huir de esto. El hombre es un ser que vive la política en todo instante, y el artista no es diferente.

Lo que se vivió en el seminario enriqueció a todos los que tuvieron la oportunidad de participar de algún modo en él. Cabezas diferentes e intereses bien cercanos. Un gran atelier de donde salieron trabajos de arte, en el cual se forjaron relaciones, e incluso se estrecharon, entre personas interesantes. Debates, risas, cafés, tortas y cervezas auxiliaron en mi encuentro con el trabajo que forma parte de mi vida cotidiana.

En cuanto al resto, no sé. En busca de respuesta sobre lo que sería la “Pintura más allá de la pintura” encontré el mundo. Un mundo que continuará teniendo sus crisis hijas de puta, pero felizmente tendrá aún la pintura y todo el Arte en general.

Nula es la vida sin el Arte, y pobre es el arte sin la pintura.

* Sobre Ronaldo Garcia: ver página 142.

TAMBIÉN

MARÍA EUGENIA SALCEDO*

(versión de RAÚL MÁRQUEZ SULLIVAN)

SOBRE LA PINTURA, INCLUSIVE.

También, todavía, hasta, mismo, igualmente, inclusive, mas, al mismo tiempo... Una imagen es mayor que la forma bajo la cual fue hecha. La misma imagen, hecha de formas diferentes, es sobre todas las cosas, una misma imagen. En segundo lugar también es otra cosa. Para mí la imagen es igual al cuerpo después de una performance: continúa siendo cuerpo y continúa aún con el registro de la obra a flor de piel.

La imagen producida antes de la producción, la imagen mental, es fiel a lo que el cuerpo consigue ejecutar para alcanzar esa imagen: aun cuando el resultado sea totalmente diferente. Y sean la técnica, las voluntades, las nuevas ideas o materiales lo que construye nuevos puentes de lenguaje o nuevas pinturas, siempre algo es creado. Estoy en el punto desde donde empecé, pero este punto parece nuevo.

Pinto la casa, soy la casa, vivo en la casa, hay color en la casa, habito la casa y la altero al pintarla. La pintura está más allá de ella misma porque es posible volver a ella, ir y volver, y traer los vestigios, siempre, también, todavía, hasta, mismo, inclusive, más, al mismo tiempo.

REFLEXIONES SOBRE LO QUE ESTÁ MÁS ALLÁ:

EXPERIMENTOS EN ARTE PÚBLICO, CULTURA Y VIDA

RUSTOM BHARUCHA (conferencia)

(versión de RAÚL MÁRQUEZ SULLIVAN)

Es un gran placer estar aquí en Belo Horizonte. Agradezco a Marcos Hill la generosa invitación. Nos conocimos en Durban, Sudáfrica, cuando yo trabajaba en un proyecto de arte público llamado Tangencya, una linda palabra de su lengua, el portugués, que evoca muchas dimensiones del tacto. Quiero creer que el tacto tiene la propiedad de unir a las personas en las fronteras de las divisiones disciplinares, lingüísticas, culturales y políticas. Por persuasiva sugestión de Marcos, el ‘tacto’ será el tema principal de las reflexiones de mi charla.

La temática de “Pintura más allá de la pintura” es, al mismo tiempo, intelectualmente provocadora e intrigante. Aunque no sea pintor ni escriba sobre pintura, estoy fascinado por el concepto de lo que está ‘más allá’. ¿Qué queremos decir cuando hablamos de un ‘más allá’? ¿Se trata de un salto a lo desconocido, de un vuelo a cielo abierto, o de una inmersión en el abismo? Podemos elaborar algunas hipótesis comunes sobre estas tres figuras del pensamiento:

1. Todas ellas —el salto, el vuelo y la inmersión— implican movimiento. Estar más allá no significa estar estático, sino en movimiento, y en movimiento continuo, muy a pesar de que se tenga la ilusión de estar detenido.
2. Las tres figuras del pensamiento parecen activarse desde un lugar o punto de partida bien específico, aunque no esté nombrado.
3. La duración y la distancia reales del salto, del vuelo y de la inmersión no tienen límites y no se someten a medidas; en este sentido, estos conceptos ofrecen posibilidades trascendentales de vislumbrar el Más Allá.

Desde un registro más político, estar más allá puede significar encontrarse localizado en otro espacio y tiempo —aunque sin duda en este nuestro planeta Tierra tumultuoso— al final y en los límites de una jornada, o disciplina, o práctica específica. Así como los artistas y activistas dan una dirección a las fronteras de sus realizaciones individuales, lo que está más allá los puede estar mirando directamente, no como la ‘tierra prometida’ que un inmigrante ve a través de los espacios libres del alambre de púas de una cerca. Quizás el inmigrante apenas necesite dar un paso para su travesía; sin embargo, y sin la necesaria documentación ni seguir la legislación, puede ser recibido por un tiro. En un escenario así, el lugar que está más allá puede verse como un intersticio, un espacio intermedio, o una interrupción de continuidad que se sitúa entre el terror de lo desconocido y la incertidumbre y los riesgos de lo que está por venir. Como dijo el teórico cultural Homi Bhabha: “El espacio que está ‘más allá’ y se interpone se transforma en un espacio de intervención aquí y ahora.”

Hay aún otro aspecto fascinante en la formulación de este simposio: la repetición de la palabra ‘pintura’. Cuando pienso en ‘pintura más allá de la pintura’, la primera ‘pintura’ ya cumplió su jornada, y está colocada en otro punto del tiempo y del espacio; atrás viene la segunda ‘pintura’, y todavía no atravesó el intersticio de lo que está ‘más allá’. Y, sin embargo, los dos estados están representados por la misma palabra: ‘pintura’. La que ya atravesó el espacio que está más allá continúa siendo reconocida como ‘pintura’, indicando la tensión entre las palabras, que son las mismas; y, sin embargo, repercuten de forma diferente. Y tales repercusiones merecen atención.

En esta charla voy a presentar dos grupos de tópicos y de problemas para el análisis. El primero se refiere a los intentos de artistas y especialistas contemporáneos en estudios culturales —y no solo de pintores— de transitar por fuera de las restricciones de la museificación. ¿Por qué debemos practicar el arte más allá del ambiente cerrado del museo? El segundo grupo de tópicos y problemas converge hacia la ‘manera’ de la práctica según se manifiesta en el arte público. ¿Cuáles son los diferentes modos del arte público? ¿Qué traemos de modos anteriores del conocimiento y de la especialidad artística? ¿Cómo adaptar, traducir, subvertir y traicionar las premisas que subyacen a este conocimiento y a esta especialidad? ¿Cómo desaprender lo que sabemos y abrirnos al surgimiento de nuevas visiones de lo que está más allá?

Como dije anteriormente, no escribo sobre pintura, lo que no quiere decir que no tenga reacciones frente a la pintura. De forma más crítica, diría que estoy comenzando a comprender el proceso de ver lo que hay en la pintura. Recién en 1977, cuando salí de la India por primera vez, tuve la oportunidad de ver pinturas, también por primera vez, en museos y galerías. Aun recuerdo el choque que sentí al enfrentarme al Guernica en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, cuando la obra todavía no estaba protegida por la jaula de vidrio a prueba de bala. No me acuerdo de haber visto pinturas en la India antes de 1977, por el simple motivo de que ir a museos y galerías no formaba parte de la cultura pública en Calcuta, en donde nació. Podíamos participar de la cultura cosmopolita de aquella ciudad vibrante y caótica sin involucrarnos en ningún momento con museos. En verdad, de todas las instituciones que la India heredó de su proceso de colonización en la construcción de su sociedad civil —la universidad, el teatro, el cine y el club de cricket, que pasaron, sin excepción, por formas extremadamente complejas de transformación autóctona— la única que resistió al proceso de descolonización fue el museo.

En su mayor parte, los museos en la India continúan siendo un depósito del pasado colonial, un residuo fosilizado de todo aquello que no tiene importancia en el día a día. Podríamos atribuir la fosilización del museo a la indiferencia del Estado y a la ausencia de un discurso museológico adecuado al contexto indio. Sin embargo, si profundizamos esta cuestión, tendríamos que decir también que los museos de la India no tienen sentido ni en el orden conceptual ni en el orden visceral y sensorial. El pasado que es conmemorado en el confinamiento de un museo es demasiado peculiar y árido para los múltiples pasados en mutación de la esfera pública de la India. Los museos no consiguen lidiar con esta multiplicidad de pasados que chocan y coexisten en el explosivo presente.

En lugar de desesperarme con la ausencia de una cultura vibrante de museos en la India preferiría concentrarme directamente en las prácticas culturales de la vida diaria, de la cual podemos retirar principios catalíticos sobre lo que está Más Allá. Pienso

específicamente en una práctica llamada kolam, o sea, dibujos decorativos en el suelo, con muchas variaciones y muchos nombres en diferentes regiones de la India (ver imagen 1, página 166). Esta práctica está asociada básicamente a una costumbre del ama de casa en las primeras horas de la mañana: el saludo al sol por medio de un modelo geométrico de líneas, puntos, triángulos y círculos trazados en el piso con polvo y hierbas. En el frente de la casa, el kolam queda literalmente puesto más allá de la puerta.

Una versión especialmente elaborada de kolam es practicada en el estado de Kerala, región sudoeste de la India, en donde una imagen tridimensional de la diosa Bhadrakali (ver imagen 11, página 166) es modelada en intrincada filigrana con diferentes tipos de polvo: blanco, negro, amarillo, verde, rojo, que son extraídos del arroz, del arroz quemado, de la cúrcuma, de hojas y de una mezcla de cúrcuma y limón. Todas las substancias del kalam, como es llamado en Kerala, son naturales y biodegradables. Aun cuando este trabajo exija horas, y tal vez toda una noche antes de que la diosa Bhadrakali surja de la tierra, el punto culminante no es la finalización de esta imagen. Luego de terminada, ella representa sencillamente el momento crucial de la transición, aquel que precede la manifestación de lo que está Más Allá. Este Más Allá se materializa a medida que la fantástica imagen es borrada sistemáticamente con hojas de palma o por los pies del líder religioso y de los presentes al ritual, que danzan sobre la imagen, reduciéndola a un montón de colores indescifrables. Solamente cuando la diosa es devuelta a la tierra, el Más Allá está presente. Tan solo entonces se puede decir que se está en el territorio de Más Allá.

De esta práctica quisiera rescatar tres principios que creo puedan ayudarnos a pensar el significado del concepto de ‘más allá’, no por su representación literal, sino por un proceso de traducción.

1. En primer lugar, estamos impelidos a pensar en impermanencia. Como hombre de teatro, sé que ninguna representación permanece después de su término, y, como dijo cierta vez Antonin Artaud, el mismo gesto jamás será repetido de la misma forma dos veces. Cada representación muere en el proceso de su escenificación. Estos son los truismos de mi disciplina. En las artes visuales, no obstante, el trabajo del arte debe preservarse, y de cierta forma su vida solo comienza a ser totalmente reconocida en el momento de la exhibición, de la catalogación, de la compra, de la venta, del remate y de la apreciación repetida en múltiples reproducciones. El propio deseo de permanencia colocado en un trabajo artístico se presta a su tratamiento museal.

2. La impermanencia del kalam no se limita a su significado metafísico; está asociada a un hecho económico de suma importancia: no puede ser transformada en commodity. La desaparición de la diosa en el ritual de la práctica del kalam en Kerala es una garantía de que no se la pueda vender. Hablando literalmente, no hay nada a ser vendido. El proceso de destrucción de la imagen está irremediamente vinculado a la *no-comodificación*.

3. El principio más intrigante y más precioso que podemos extraer del kalam es el de la humildad. En esta práctica no hay autoría, no hay producto, ni tampoco impacto duradero a celebrar. ¡Qué diferencia de la Maya (Ilusión) con el arte que se consume en la hoguera de vanidades y que está representado por las interminables aperturas, bienales, retrospectivas y eventos bombásticos! ¿Qué espacio puede existir para la humildad en este mundo contemporáneo de la práctica del arte? ¿Qué significado podría tener la humildad en este contexto, no como virtud moral, sino como real técnica creativa, en el sentido de estar presente en el mundo y más allá de él?

* Sobre María Eugenia Salcedo: ver página 131.

Hace algunos años lancé estos principios en una conferencia que dicté en Vancouver como parte de un simposio que consideraba las posibilidades de un ‘nuevo museo asiático’. La ‘Nueva Asia’ se puede comprender como una construcción global y capitalista del Asia Oriental (Hong-Kong, Corea y Japón), una categoría jerárquica que domina los países más pobres en el Sur y Sudeste asiático. Más del 50% de la población en Vancouver proviene hoy del Asia Oriental, o está conformado por sus descendientes, que controlan el mercado inmobiliario de la ciudad y tienen gran orgullo de su graduación en las mejores universidades. En verdad, el capital económico y educativo no se traduce, necesariamente, en capital cultural. Los devotos del control del capital cultural de las instituciones artísticas y culturales —en especial los museos— son herederos de una ‘distinción’ familiar y de clase, y no muestran la menor tendencia a ceder su poder.

En este contexto, el poder metafórico de mi argumento relativo a la eliminación de los museos fue puesto en cuestión por una participante en el simposio del Asia Oriental. Debíramos, en su opinión, reivindicar el museo y apoderarnos de su estructura actual de poder en lugar de eliminar el legado de algo que ya existía. En mi opinión, el desafío no consiste tan solo en sustituir el actual sistema de administración por otro, sino, más que nada, deconstruir las premisas conceptuales del museo, aquellas que determinan el significado del arte.

A estas alturas podrán, con razón, imaginar que los museos no me gustan, o que soy una especie de excéntrico que odia los museos y que desconfía de todas sus normas institucionales. Para complicar aún más tal hipótesis, voy a compartir con ustedes mi pasión al menos por un museo, en África del Sur, el Six District Museum [Museo del Distrito Seis], en Ciudad del Cabo. De sus orígenes como centro urbano para esclavos libertos, el Distrito Seis se transformó en una localidad vibrante, multirracial y cosmopolita de obreros en las proximidades del puerto de Ciudad del Cabo, en donde personas de diferentes clases sociales y grupos étnicos vivían en extrema cercanía. Amenazado por estas intimididades multirraciales, e inevitablemente por causa del impacto de la mezcla de razas, el sistema del apartheid bajo la Ley de Áreas de Agrupamiento inició una serie de desalojos forzados en el Distrito Seis. Se reubicó familias enteras de grupos raciales específicos en conjuntos habitacionales distantes. En el período entre 1966 y fines de la década de 1970, miles de personas perdieron sus hogares. Después de esto, la máquina del apartheid destruyó las casas y también las instituciones civiles y sociales del Distrito Seis, todo se redujo a destrozos. De esta brutalidad, de la pérdida de hogares y de la comunidad, y del profundo deseo de volver al Distrito Seis, se formó un movimiento de ex residentes denominado Hands Off District Six (Dejen el Distrito Seis en paz). Y de este movimiento nació el Museo del Distrito Seis, primero como una idea, y después como una práctica, albergada e institucionalizada en los alrededores de una iglesia abandonada (ver imágenes III y IV, páginas 166-167).

A mi entender, la gran sensibilidad de la curaduría de este museo no permitió que se exhibiese la violencia sufrida en el Distrito Seis por medio de las estrategias activistas y didácticas de costumbre, ejemplificadas con fotos ampliadas en blanco y negro representando la violencia y la destrucción. Al contrario, decidió empeñarse en exhibir la ternura de las necesidades básicas de un hogar, un hogar lejos del hogar, el hogar de todos. El museo se convirtió en una especie de santuario secular, en donde el acto de los recuerdos del Distrito Seis se pasaba a las generaciones siguientes. Las dos imágenes principales eran un mapa con todo, no un mapa oficial, sino hecho a mano, colocado en el piso, donde los antiguos habitantes podían bailar, hacer reuniones, meditar,

y marcar el lugar de sus casas. Un mapa vivo, y muy táctil. Otra imagen era una instalación con letreros de calle, juntando recuerdos de esquinas, lugares, tiendas, lugares específicos, además de innumerables puntos de encuentro en el Distrito Seis.

Recientemente tuve el honor y la tarea nada envidiable de participar como conferencista en un encuentro patrocinado por el Museo del Distrito Seis cuyo título era Hands on District Six [Forme parte del Distrito Seis]. En este encuentro me sentí obligado a defender algunas verdades. Entonces yo sostenía que el Distrito Seis ya no podía construir su razón de ser sobre el deseo de regresar. En verdad, el retorno al Distrito Seis en la Nueva África del Sur se había convertido en una posibilidad real. Algunas familias ya habían vuelto no a sus antiguas casas, que habían sido destruidas, sino a nuevos hogares que ofrecían un aspecto algo surrealista en el devastado paisaje. El desafío, en aquel momento, era la negociación en medio de los intrincados aspectos legales y mecanismos burocráticos para definir la logística y los aspectos económicos relacionados al regreso. Además, yo argumentaba que el Distrito Seis se había convertido en una historia de éxito, en un modelo para los museos comunitarios de todo el mundo, en un santuario turístico para los visitantes internacionales de la Ciudad del Cabo. Al gobierno de África del Sur le encantaría incluir el museo en las publicaciones turísticas de la llamada ‘nación arco iris’. Con todo, insistía entonces más que nunca, que en el momento en que el Distrito Seis tenía todas las posibilidades de ser objeto de consumo bajo la forma de nostalgia sentimental, se hacía necesario registrar de nuevo la violencia y la brutalidad allí sufridas, lo que exigía nada menos que la deconstrucción del museo existente. Sería necesario ‘destruir’ una vez más este hogar, para que su historia fuese recordada de manera más punzante y profunda.

No preciso decir que no se trata de una tarea fácil. He llamado la atención sobre el hecho de que entre el movimiento “Deje el Distrito Seis en Paz” y el encuentro “Forme parte del Distrito Seis”, el Distrito era apenas un montón de ruinas dentro del recinto del museo. La idea que yo defendía era que precisamente en ese momento —en el que los especuladores inmobiliarios andaban merodeando para hacer nuevas adquisiciones— había que cambiar el foco hacia todo el Distrito Seis, y no concentrarse solamente en el museo. Sería necesario inscribir el Distrito Seis —y su historia y memoria social— como territorio aún no reivindicado. Con ese objetivo sugerí usar carteles/murales, que podrían desempeñar un papel vital en la tarea de recuperación de la tierra.

Mi inspiración acerca de los murales nació de otro proyecto que me toca profundamente —el Philadelphia Mural Arts Program [Programa de Arte en Mural de Filadelfia]— y que surgió como respuesta a la Red antigrafiti creada en la ciudad a mediados de la década de 1980, y que fue absorbido por el Departamento de Recreación. El Programa de Arte en Mural produjo aproximadamente tres mil murales pintados en paredes y edificios enteros en los diferentes barrios de Filadelfia, demostrando la vibración y la belleza extraordinarios del arte público. En general, cuando se habla de arte público, la tendencia es de subrayar sus funciones didácticas y sociales, sin reconocer que el arte público puede incluir belleza.

Un mural extraordinario de Meg Seligman con el título Common Threads [Líneas comunes] (ver imagen V, página 167) evoca nada menos que un fresco renacentista, incorporando, no obstante, el paisaje contemporáneo y multirracial de Filadelfia, con mujeres y hombres jóvenes de diferentes raíces étnicas imitando las posturas de pequeñas estatuas europeas de porcelana. Con la mirada puesta en el horizonte y Más Allá suyo, vemos la figura

central de una adolescente afroamericana perdida en su mundo atemporal de sueños urbanos.

Otra imagen de extrema belleza es el trabajo de un muralista cubano, Salvador González —*Butterflies of the Caribbean* [Mariposas del Caribe] (ver imagen VI, página 167). Los niños del barrio colaboraron con los colores brillantes de los mosaicos que decoran el mural. La efervescencia de este mural es todavía más sorprendente cuando vemos dónde está localizado: un parque desierto en un barrio obrero de la región norte de Filadelfia.

Otras imágenes de mucho impacto son las de héroes locales, como la del astro del básquet Dr. J (Julius Irving), pintada en tela de paracaídas y pegada a la pared con gel acrílico por el muralista de Los Angeles Kent Twitchell (ver imagen VII, página 168).

El Programa de Arte en Mural inevitablemente suscita interrogantes en relación a las tensiones entre la esfera civil y la política. Sin examinar los procesos sociales reales que estimulan su práctica, es fácil ver el arte en el Programa como medio de despoltización de la ira del submundo y de la audacia de los anónimos artistas del grafito, muchos de los cuales se convirtieron en agentes dinámicos del proyecto de murales. Podría considerarse este compromiso con los artistas del grafito como una cooptación si los murales tuvieran la misión básica de ‘embellecer’ las áreas afluentes de la ciudad. Pero por el contrario, aquellos retratan la realidad de la pobreza, la droga y el crimen de los barrios obreros carentes de la misma ciudad.

Otro punto que debe destacarse es que mientras los murales se identifican como arte que se practica individualmente, por parte de artistas que provienen de diferentes regiones del mundo y están patrocinados por la industria y el comercio, las imágenes de estos murales son invariablemente creadas a partir de consultas y del diálogo con las comunidades locales. Cuestionando —y muchas veces desafiando— la visión del artista, estas comunidades se involucran en discusiones y en la introspección crítica acerca de sus ideales, sus miedos, sus sueños, sus prejuicios y sus tabúes, antes de por fin escoger y aprobar la imagen de un artista. El proceso de aprobación contribuye a proporcionar la sensación de propiedad colectiva y de inclusión. Es interesante recordar que prácticamente ningún mural del Programa de Arte en Mural fue dañado, pues al desfigurar un mural la comunidad se estaría desfigurando a sí misma.

Ocasionalmente los miembros de la comunidad forman parte del mural, como se puede ver en la imagen vigorosa de Song of the Kites [Canción de los barriletes] del muralista chino Quimin Liu (ver imagen VIII, página 168), que fotografió los niños del barrio antes de transferir las imágenes a la pared. En un ejemplo más memorable, la sensación táctil de bienestar de la comunidad por medio de la diversidad y las diferencias está representado por un grupo de manos —viejas, jóvenes, negras, blancas, arrugadas, con anillos, con uñas esmaltadas— y que forma The Peace Wall [La pared por la paz], de Jane Golden y Peter Pagast: uno de los íconos de la esperanza más permanentes en la Filadelfia dividida por razas.

Una cuestión con la que el Programa de Arte en Mural no se confronta en la proporción debida es la de hasta qué punto el poder simbólico del mural puede cambiar la realidad concreta de la comunidad. El Programa se contenta en delinear las dimensiones fantásticas y utópicas de la imagen, enorgulleciéndose de pequeñas acciones como la eliminación de los traficantes de drogas de las proximidades del mural. Sin embargo, en su esencia, la pobreza urbana, la miseria y

la violencia furtiva permanecen en la comunidad después de terminado el mural. Entonces, ¿cómo podemos justificar la incoherencia presente entre la belleza del mural y la pobreza de su entorno? Aunque creado al aire libre y en colaboración con sus habitantes, el mural parece, aún, estar preso a las limitaciones simbólicas de la imagen. Para poder avanzar más allá de la imagen, el proyecto de los murales necesitaría de otras instituciones que pudieran catalizar las ‘sensaciones del bien’ construidas alrededor del mural en acciones sociales y económicas concretas para la regeneración de la comunidad como un todo.

Más adelante hablaré de los diferentes tipos de colaboración artística que las acciones políticas pueden facilitar. Comenzaremos a preparar el terreno transfiriendo la fundamentación de mi charla a una comprensión más participativa de la práctica cultural más allá de la esfera pública. Hoy, cuando pienso en esta práctica, pienso en proceso: no solo en el proceso artístico, sino en su inserción en los procesos sociales, políticos y económicos en espacios relativamente no marcados, aún no controlados por grupos fijos. En otras palabras, siento cada vez más cercano el desafío de la posibilidad de trabajar fuera de los límites civiles estrictamente definidos: una posibilidad que pude poner a prueba en un proyecto artístico interdisciplinario en marcha denominado Tangencya en Durban, África del Sur. Tangencya —una palabra que abarca las múltiples dimensiones del ‘tacto’— también tiene la connotación de una categoría más geométrica de lo que es ‘tangente’, de aquel punto de contacto entre dos superficies, que pueden —o no— cruzarse en algún momento. No obstante, la política del tacto en el espacio post-apartheid sugiere más el contacto explosivo, o la ausencia de contacto, que las tangentes.

Poco después de haber ido a Durban por primera vez leí un artículo en un diario de Calcuta acerca de una vendedora originaria de la India en un supermercado del África del Sur que rechazó colocar el vuelto en la palma de la mano extendida de un hombre africano negro, poniendo el dinero entre ambos, sobre el mostrador. Se interpretó tal gesto —o mejor, no-gesto— como racista, de manera muy racista. Volaron acusaciones y contra-acusaciones de ambos lados de la división racial. En el arte público, la inspiración debe nacer de tales encuentros en la esfera pública: aparentemente pequeños en sus registros, no obstante inmensos en términos de los efectos por medio de los cuales las comunidades politizan sus relaciones mutuas.

¿Qué significa ‘tacto’ en el espacio post-apartheid, en donde las segregaciones raciales permanecen intactas y son amargas, y en donde la violencia de la vida cotidiana —no solamente en las regiones de razas homogéneas, sino en todos los espacios intermedios, en las tierras de nadie— jamás fue tan volátil, tan arbitraria, tan aleatoria, tan despojada de sentido? Esta violencia ya no puede estar más vinculada directamente a cuestiones políticas, ideológicas o incluso raciales. Ella se propaga indiscriminadamente y puede describirse como la nueva banalidad del mal en la nueva África del Sur. Sin embargo, sería muy fácil e incorrecto culpar a aquellos que perpetran la violencia por este ‘mal’, que puede estar asociado de manera mucho más sustancial a la narrativa oficial del Bien, representada según la lujosa tradición de Verdad y Reconciliación, cuyas ilusiones de ‘éxito’ se consiguieron en detrimento de la justicia social y económica. El estado de pobreza de la inmensa subclase de negros en África del Sur, administrada por una elite negra en connivencia con la elite blanca y las instituciones del capitalismo global, podría ser una de las causas básicas de esta violencia que aparentemente no parece tener sentido.

En este escenario de violencia habré de colocar el foco en un proyecto de Tangencya que me obliga a llevar a ustedes a Warwick Junction —un punto de referencia en el paisaje de Durban donde los caminos se cruzan, con la estación ferroviaria de Berea, la parada de taxis, las pasarelas para peatones, y varios mercados— el mercado de verduras y legumbres, el mercado de muti (medicamento tradicional africano) y el mercado de textiles y delantales. Es cacofónico, poblacionalmente denso, y un espacio típicamente africano. Algunos de mis amigos indios que moran en Durban y crecieron en las inmediaciones de Warwick Junction en la era del apartheid no imaginaron jamás ir hasta allí el día de hoy, un área en la cual la posibilidad de puñaladas y robos es una realidad.

¿Y qué estamos haciendo en esta zona prohibida? Tangencya incluía una presentación de quince a veinte minutos en un escenario en el área del mercado de Warwick Junction. La performance tenía el título de A luta continua [La lucha continúa]. Creo que el slogan había sido creado en el Brasil, viajó a Mozambique y por todo el continente africano, alimentando diversas luchas en pro de la libertad, así como manifestaciones políticas. El carácter performático de A luta continua se construyó sobre dos imágenes: una, la famosa imagen fotográfica de Hector Peterson, un adolescente africano baleado en las calles de Soweto en 1976 cuando salía a la calle para protestar contra la imposición del afrikáner como lengua dominante para la instrucción académica. Peterson fue baleado y cargado en brazos por un amigo, esta fotografía continúa impresa en la mente de la gente, y representa un momento icónico de la lucha contra el apartheid.

La segunda imagen incluida en la performance de A luta continua fue un cartel creado por el artista francés Ernest Pignon-Ernest, conocido por sus intervenciones visuales en espacios públicos. En Durban (ver imagen ix, página 176-177) él insertó la imagen de la fotografía de Hector Peterson en un cartel del tamaño de la pared, con la imagen de una madre africana cargando —en postura como la de la Pietà— el cuerpo descarnado de un joven africano muriendo de sida. Uno de cada cuatro habitantes del estado de KwaZulu-Natal es HIV+. En esta imagen, bien como en la presentación de A luta continua, la batalla contra el apartheid y contra el sida se reúnen en forma conflictiva.

Imaginen, un cartel con la imagen de Ernest Pignon-Ernest logra sobrevivir en el área del mercado en Warwick Junction (ver imagen x, página 178). La fuerza de este cartel supérstite —que ya tiene, hoy, aires de grabado— se transformó en el ‘destino’ de la performance de A luta continua, que comienza en el cementerio, al lado de Warwick Junction: el único cementerio en toda el África del Sur donde los muertos de diferentes comunidades comparten el mismo espacio, a pesar de estar en zonas segregadas. Se puede ver lápidas de diferentes doctrinas, musulmanes, judíos, cristianos, parsis. Si el cementerio parece un espacio fértil, bien protegido y bien cuidado, es porque alberga un relicario dedicado a Hazrat Badsha Peer, un santo sufi local que llegó de Madrás hacia fines del siglo xix para trabajar como aprendiz de obrero en las plantaciones de KwaZulu-Natal. Se cuenta que a pesar de que él no trabajase en el campo —pues prefería meditar— alguien hacía siempre el trabajo por él. Con estas capas de historia que implicaban el comercio esclavo y la historia de razas segregadas, el cementerio es testigo del poder visceral de lugares reales para el trabajo del arte público que se denomina *site-specific*.

A partir del cementerio (ver imagen xi, página 178), A luta continua comienza con un formato de procesión bajo el liderazgo del protagonista Clement Ntuli, quien desempeña el papel de sí mismo: un estudiante de Teatro con diagnóstico de HIV+ hace más de doce años. En esencia, A luta continua trata de la batalla

trabada en una guerra mucho mayor contra el sida. Al comienzo de la pieza, y al son de un canto fúnebre anti-apartheid cantado por un coro, Clement es cargado en brazos de una mujer zulú, ambos sorprendentemente parecidos a las figuras del cartel (ver imagen xii, página 180). Mientras caminan por el espacio denso y disonante de Warwick Junction en el horario pico de las tres horas de la tarde, se detienen al frente del cartel en donde Clement exhorta a los espectadores sobre el sida. En el proceso, la imagen del cartel se incorpora y cobra vida en la performance, en espacio y tiempo reales.

Sin duda, no se trata de una pieza teatral más de propaganda sobre el sida con instrumentalización de mensajes políticamente correctos. La performance de A luta continua demuestra una relativa ausencia de mensajes. En primer lugar, el proceso de montaje era invisible —casi no se podía percibir su desdoblamiento por causa de la propia densidad del público— y apenas se oía el texto mínimo en la cacofonía del espacio. Sin dudas no era un momento más de ‘teatro invisible’, conforme a la teoría de Augusto Boal. El ‘teatro invisible’ tiene como premisa una ruptura estratégica predeterminada que es accionada para catalizar una crisis, y donde el ceder la palabra al otro actor crea, en el espacio público, una conmoción que enciende el debate. Por ejemplo, un actor ‘invisible’ puede entrar en un restaurante, pedir una comida, y al recibir la cuenta puede negarse a pagar, instigando un debate que es intensificado por otros actores que desempeñan el papel ‘invisible’ de clientes reales.

En esta línea de activación del debate social, A luta continua no suponía nada estratégico, prefiriendo trabajar de buena fe abriendo su raison d’être a los vendedores de mercado de Warwick Junction. Los directores del proyecto negociaron el uso del espacio en el mercado en diálogo con los dueños de los puestos, que aceptaron una modesta recompensa por la colaboración prestada. No hubiera sorprendido que tal acuerdo se hubiera violado sistemáticamente, incluso en el fin de la performance, cuando uno de los puesteros exigió una mayor paga por haber servido comida en una de sus mesas. Lo que debiera haber sido un acto de generosidad —una comida gratis para todos al final del espectáculo— fue rechazado sumariamente con referencia a necesidades económicas subalternas. Este ejemplo hace claro que para negociar los aspectos económicos del espacio público controlado por una subclase talvez tengamos que abandonar nuestro concepto de ‘buena fe’, y pensar en normas diferentes que desafíen las nociones de civilidad mantenidas en instituciones culturales establecidas, como los museos, las galerías y los teatros. El espacio público funciona bajo su propia ética de incivilidad y de ilegalidad.

¿Cómo se preparan los artistas para batallar con la ética de incivilidad e ilegalidad? Ciertamente necesitan dirigir sus protocolos y sus ideas hacia el sentido de hacer arte. El teórico de la cultura Stephen Wright es muy directo al estimularnos a pensar sobre lo que pasa cuando los ‘artistas no hacen arte’. En este sentido no es suficiente contar con el ‘reciclaje de técnicas y percepciones asociadas al arte en economía simbólica de arte’, como, por ejemplo, en los numerosos proyectos de activismo y de desarrollo social en que el trabajo de artistas con los no privilegiados acaba transportándose al espacio cívico del museo. Al contrario de este tipo de práctica cultural —que tiene su propia legitimidad— un número creciente de artistas está también inyectando sus técnicas y competencias artísticas en la ‘economía general y simbólica de la realidad’, donde no hay protección ni endoso del establishment artístico, donde el único reconocimiento (o rechazo) con que se puede contar es propiciado por aquellos que habitan el espacio público en que el trabajo de arte se proyecta.

Al abogar a favor de la fusión de competencias artísticas y no artísticas, Wright ofrece un vigoroso ejemplo de prácticas de colaboración en el grupo argentino de avant-garde Grupo de Arte Callejero (GAC) y del movimiento H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), dedicado a las víctimas que ‘desaparecieron’ durante la dictadura militar. Entre las prácticas adoptadas en este proyecto de colaboración, las más importantes son las llamadas Escraches, acciones colectivas en espacios públicos en que la memoria social de las personas es representada y catalizada por medio de objetos cotidianos, como mapas camineros y carteles callejeros. Solo que estos mapas muestran la identidad y la localización de los perpetradores del genocidio, que ahora viven de incógnito en la sociedad ‘normal’. Del mismo modo, los carteles indican el camino a antiguos centros de detención, donde las víctimas del genocidio fueron interrogadas y torturadas (ver imagen xiii, página 180).

En tales acciones las fronteras del arte han penetrado claramente el dominio político; aun así, hay una ambivalencia en la visualización de estas ‘acciones’, pues el establishment cultural y político no sabe cómo designarlas. Así los organizadores de la Bienal de Venecia —para la cual el GAC fue invitado en el 2003— consideraron a los miembros del colectivo como activistas; con todo, el Forum Social Mundial en Bombay, al cual se convidó el GAC en 2004, consideró a los miembros del colectivo como artistas. Ni político, ni artístico, sino entre regímenes disciplinares de estos dominios, se puede decir que el GAC —entre todos los grupos emergentes de acciones sociales y culturales— ocupa el espacio intermedio del ‘más allá’, el ‘espacio de intervención aquí y ahora’.

Al aproximarme al final de mi conferencia, sería interesante recapitular mi abordaje a la idea de lo que está Más Allá. Comencé de una manera algo filosófica, sugiriendo que si deseamos ir más allá del ambiente cerrado del museo tenemos que comprometernos con los principios de impermanencia, de no-comodificación y de humildad, principios que retiré del caso del kolam, o sea, del tradicional dibujo realizado en el piso. Después argumenté que muy a pesar de que el Museo del Distrito Seis —nacido de un movimiento político— sea una experiencia significativa, habría que deconstruirlo para mantenerlo vinculado al ritmo de cambio de los tiempos. Por medio de la práctica de murales al aire libre, demostré que tenemos que avanzar más allá de los límites simbólicos de la imagen para la regeneración de la comunidad de una manera concreta. Con Tangencya, avanzamos de un modo más directo hacia las realidades de la esfera pública, donde la imagen de un cartel anti-apartheid/anti-sida es incorporado a la performance. Y finalmente, con el trabajo del Grupo de Arte Callejero, mostré cómo la práctica del arte puede fundirse casi de manera completa con la acción política.

No hay falta de intervenciones, interacciones y movimientos políticos creativos en la esfera pública en el Brasil. En verdad, la cultura pública del país es tan vibrante que me siento tentado a decir que el Brasil incorpora el Más Allá. Y, sin embargo, no hay lugar para la complacencia, porque ni siquiera el Más Allá se encuentra exento de decepciones. En ocasión de mi primer contacto con la cultura activista en Rio de Janeiro, no puedo negar que me sentí seducido por la promiscuidad creativa, y por sobre todo por la capacidad de los grupos más diferentes de formar redes de solidaridad social. Sin embargo, esta seducción no duró mucho. Con las explicaciones escépticas de mis amigos brasileños más críticos, empecé a ver las exclusiones en las solidaridades, los racismos internos, los tonos de negro que, en último análisis, construyen otro tipo de ‘intocabilidad’, tal vez mucho más sutil que el existente en el apartheid social del sistema de castas en la India.

Gradualmente comencé a ver algunas de las rupturas en los mitos de la ciudadanía celebrada en eventos simbólicos en el espacio que intermedia entre diferentes tipos de fe. Un encuentro permanece muy vivo en mi mente, y no me deja subestimar jamás las definiciones de ciudadanía. Me acuerdo de haber preguntado a la Mãe Beata, una guía espiritual de un centro de candomblé de una favela decadente de la periferia de Rio de Janeiro: “¿Por qué usted forma parte del movimiento que intermedia entre diferentes tipos de fe?” “Porque quiero ser reconocida como ciudadana”, fue la respuesta. “¿Y qué significa esto para usted?”, pregunté a esta guía subalterna, con conocimiento de hierbas y de hojas, y de energías de la vida y de dioses. ¿Por qué una guía espiritual necesitaría sentirse una mera ciudadana? La respuesta me llegó con claridad y con una tristeza amarga: “Para mí, ser ciudadana significa que cuando yo caiga enferma y vaya a un hospital, no me van a rechazar porque soy negra”. Sin duda esta declaración es una definición concreta y dilacerante de una ciudadana que desafía las normas constitucionales de ciudadanía, en principio garantizada a todos, aunque negada en la práctica de la vida real.

¿Tendremos los artistas la capacidad de hacer surgir un argumento nuevo para la visión de la ciudadanía por medio de infusiones de nuestra creatividad en la esfera pública? ¿Conseguiremos pensar realmente más allá de los símbolos de las minorías y arriesgar una nueva vulnerabilidad y humildad al abrirnos a las batallas creativas del aquí y ahora? Reimaginar el concepto de una batalla es, por sí solo, una batalla, y es en el contexto de la traición a las seguridades más profundamente interiorizadas de nuestra práctica que podemos prepararnos para lidiar con las inestabilidades atemorizantes de la belleza y del Más Allá. Para adentrarnos en el Más Allá, la batalla tiene que empezar aquí y ahora.

RUSTOM BHARUCHA (India, 1953)

Escritor independiente, director y crítico cultural. Es autor de varios libros, entre otros Theatre and the World [El teatro y el mundo] (Routledge, 1993), The Question of Faith [La cuestión de la fe], In the Name of the Secular [En nombre del secular], The Politics of Cultural Practice [Políticas de la práctica cultural] (Oxford University Press/Wesleyan, 2000), y Rajasthan: An Oral History [Rayastán: una historia oral] (Penguin, 2003). Su último libro, Another Asia [Otra Asia] (Oxford University Press, 2006) es un estudio comparativo de Rabindranath Tagore y Okakura Tenshin en el contexto amplio del nacionalismo, movimiento pan-asiático y cosmopolitismo. Es un miembro activo del Prince Claus Fund for Culture and Development, con base en Holanda. Vive y trabaja en Calcuta, India.

HOMBRE QUE QUERÍA CAMBIAR EL MUNDO*

LUCAS DI PASCUALE**

Había un hombre que quería cambiar el mundo y que vivía en una ciudad que evitaba tocar el mar. Una vez, el hombre que quería cambiar el mundo viajó a otra ciudad que en otro país también evitaba tocar el mar.

La ciudad en la que vivía el hombre que quería cambiar el mundo tenía dos escuelas de arte y lo mismo sucedía en la ciudad adonde un día el hombre viajó. Ahí conoció artistas de esa ciudad que no era la suya. Uno de ellos se llamaba Samir Lucas.

El hombre que tuvo oportunidad de conocer a Samir Lucas había estudiado arte en una de las dos escuelas de su ciudad y no fue que él hubiera elegido esta escuela; simplemente sucedió que el hombre que quería cambiar el mundo no sabía que había dos escuelas de arte e ingresó a la misma en la que estudiaba una amiga, que por otra parte era quien lo había convencido para que estudiara arte. Aun antes de conocer a esta amiga que le había convencido de estudiar arte el hombre que quería cambiar el mundo no sabía que había escuelas de arte en la ciudad en la que vivía.

Ya dentro de su escuela de arte, el hombre que quería cambiar el mundo realizó apasionadamente sus primeras pinturas y dibujos y grabados y esculturas, y en medio de ese hacer el hombre se dio cuenta que deseaba contagiarse del hacer de sus compañeros. Y junto a sus compañeros el hombre que quería cambiar el mundo descubrió que había dos tipos de estudiantes de arte en su escuela. Por un lado estaban los pintores y por el otro los que, como él, querían cambiar el mundo. Entonces, sólo cuando el deseo de cambiar el mundo se tomaba vacaciones, el hombre que quería contagiarse de sus compañeros encontraba tiempo para pintar, y lo hacía de nuevo apasionadamente. Seguramente alguien inteligente inventó esas vacaciones, solía pensar el hombre.

Cambiar el mundo tenía reglas muy claras por aquellos días, reglas que con el tiempo al hombre que quería cambiar el mundo le darían pereza recordar. Quizás las reglas son claras porque las ponemos al sol, también solía pensar el hombre. Pero con el tiempo y como era de esperar, el hombre y sus compañeros de quienes deseaba contagiarse, descubrieron que era posible y más llevadero y hasta necesario pintar mientras

cambiaban el mundo. Así el hombre y sus compañeros también lograron darse cuenta de que el mundo los cambiaba a ellos. Pero lo verdaderamente importante que descubrieron fue que para hacer buena pintura y cambiar el mundo al mismo tiempo, mientras el mundo los cambiaba a ellos, tenían que aprender a ser ellos mismos.

Y todo esto apareció como pensamiento en el hombre que quería cambiar el mundo mientras miraba cómo Samir Lucas hacía sus pinturas en sentido horizontal. Y el hombre se alegró enormemente al darse cuenta de que su nuevo amigo, quien también vivía en una ciudad que evitaba tocar el mar y tenía dos escuelas de arte, se lo traía a la memoria.

* Texto para catálogo de Samir Lucas. DI PASCUALE, Lucas. "Hombre que quería cambiar el mundo". In: LUCAS, Samir y LÚCIO, Elton. *S/ título*. Belo Horizonte: [s.n.], 2008. (Catálogo de exposición, 13 agosto-03 septiembre 2008, Espaço Cultural Cemig)

** Sobre Lucas Di Pascuale: ver página 118.

SOBRE MUESTRA DE CINE

JOACÉLIO BATISTA

(versión de RAÚL MÁRQUEZ SULLIVAN)

Curaduría de Daniel Queiroz y Joacélio Batista; del 1 al 23 agosto 2006: Sala Humberto Mauro, Palácio das Artes —Belo Horizonte, Brasil.

Concebida con la intención de explorar las tensiones, los intercambios y los diálogos que interpenetran la relación entre el cine y la pintura, la muestra fue compuesta por seis filmes que lidian de diversos modos con esa cuestión: desde el virtuosismo de Pablo Picasso, captado de cerca por las lentes de Clouzot, pasando por los bellos escenarios de Rohmer y las incómodas (de)composiciones de Greenaway, hasta el excéntrico falsificador Elmyr de Hory (¿o el excéntrico falsificador Orson Welles?). Además de esos cuatro filmes, la muestra trajo el bello retrato que Maurice Pialat hizo de Van Gogh sobre los últimos meses de vida de aquel gran pintor, y el lanzamiento de la película de Dellani Lima, realizador brasileño.

La pintura y el cine se vienen contaminando mutuamente a lo largo del tiempo, desde los encuadramientos a los recortes que enmarcan la ya clásica formatación rectangular de paisajes, de los temas a los conceptos, de los colores a las superposiciones de capas. Ambos lenguajes ofrecen encuentros ricos y diversificados — como la capacidad del disfrute estético de engaño de los sentidos, la búsqueda de creación de simulaciones del mundo real, cada vez más convincentes, a través del arte— que sirvieron de condimento a los debates de "Pintura más allá de la pintura".

Organizar una muestra de películas que dialoguen con la pintura parece a primera vista fácil y obvio, puesto que ésta sería una de las artes que, asociadas a la música y a la novela, establecen el lenguaje del séptimo arte. El recorte de escena hecho por el pintor al dar partida a su narrativa no difiere mucho del encuadre fotográfico, lo que facilitaría la elección de los filmes.

En Van Gogh, Pialat realiza el retrato de un artista frágil. Al recrear los últimos momentos de Van Gogh a partir de las relaciones del pintor con la familia del Dr. Gachet, el desentendimiento con su hermano Theo y el foco en su personalidad inestable como motivo para el suicidio, el director huye del estigma de la locura como lugar comúnmente atribuido al pintor.

Pablo Picasso, otro gran maestro de la pintura, aparece en *Le mystère Picasso* [El misterio de Picasso], un documental en el que Henri-Georges Clouzot nos ofrece la posibilidad de vislumbrar el misterioso proceso creativo del artista. Camada por camada, entre pinceladas y capas superpuestas de materia, la película registra la producción de veinte obras, entre dibujos y pinturas, captadas en tiempo real y mostradas a través de la técnica de animación stop motion. Hay que recordar que los trabajos fueron destruidos después del fin de la producción.

De la misma forma que un pintor superpone capas de pintura para crear simulaciones del mundo real a través de manchas de color, Orson Welles engaña al ojo y a la mente superponiendo vertiginosamente capas de hechos verídicos y ficticios para crear el falso documental de investigación *F for Fake* [F for Fake: Verdades y mentiras], sobre el excéntrico falsificador de arte Elmyr de Hory, cuyo trabajo era tan bueno que hacía imposible diferenciar una copia del original.

A su vez, *L'anglaise et le duc* [La inglesa y el duque], de Eric Rohmer, trae sus personajes inmersos en capas de pintura en cuadros. Todos los escenarios externos son recreados a partir de pinturas de paisajes al estilo de la época, cuando los personajes de la aristócrata británica Grace Elliott y del duque de Orleans son testigos del momento más álgido de la Revolución Francesa en París. Rohmer invita al espectador a sumergirse en este cuadro.

Peter Greenaway en *A Zed & Two Noughts* [Z00—Un a Z y dos ceros] muestra a dos hermanos que pierden sus respectivas esposas en un accidente de auto y están obsesionados por la búsqueda de comprensión de la muerte —ellos efectúan estudios científicos sobre la descomposición de animales, lo que proporciona imágenes mórbidas y al mismo tiempo sugerentes. A su modo, Greenaway recrea en su película uno de los temas más recurrentes de la pintura: la naturaleza muerta.

En la muestra de "Pintura más allá de la pintura", los colores quedan a cargo de la película que tiene en el evento su lanzamiento al público, *O céu está azul com as nuvens vermelhas* [El cielo está azul con las nubes rojas]. El director Dellani Lima explora la estética de los sueños, transita en el universo afectivo y de gestos mínimos de una pareja, pintándola con su paleta de colores llenos de tonos rojos y azules.

JOACÉLIO BATISTA (Ponte Nova, MG, Brasil, 1975)

Graduado en Cine de Animación y Dibujo por la Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Director, productor y guionista, produce documentales, videos experimentales, animaciones e instalaciones de video, además de ser curador en muestras/festivales de videos. Desde 2001, sus trabajos han sido exhibidos en festivales de cine, video y animación en el Brasil, Europa, Africa, en Asia y en América del Norte, además de premiados en festivales del Brasil. Vive y trabaja en Belo Horizonte, MG, Brasil.

ALGUNAS RAMIFICACIONES DE PINTURA ALÉM DA PINTURA: PROYECTO PARABRISAS

LUCAS DI PASCUALE + XEPA*
(versión de RAÚL MÁRQUEZ SULLIVAN)

El proyecto Parabrasas – intervenciones Belo Horizonte/Córdoba fue iniciado a partir del encuentro entre los artistas Lucas Di Pascuale (Córdoba, Argentina), Marcelino Peixoto y Viviane Granda (Colectivo Xepa – Belo Horizonte, Brasil), durante el evento “Pintura más allá de la pintura”, realizado por CEIA (Centro de Experimentación e Información en Arte) en agosto de 2006.

El proyecto fue realizado en Unquillo y Córdoba (Argentina), durante la residencia de los dos integrantes del Xepa en la Fundación Pluja (Unquillo, Argentina —coordinada por Alberto Lugaluppi y Marcelo Márquez), durante el periodo del 4 de septiembre al 4 de octubre de 2007.

El propósito del proyecto fue reverberar/ramificar algunas experiencias generadas durante el evento de CEIA, tratando de establecer una relación entre artistas de Córdoba y Belo Horizonte que trabajan con el espacio público.

Tuvo como foco principal cuestiones relacionadas a las escenas artísticas (¿Quién las constituye? ¿Cómo existir dentro y fuera de la escena?), a partir de la realidad cotidiana y de los contextos de ambas ciudades y de los artistas involucrados en el proyecto.

ACTIVIDADES REALIZADAS:

1. López ¹
Lucas Di Pascuale + Xepa
[acción/intervención – DocumentA/Escénicas, Córdoba, 14 septiembre 2007]

Lucas di Pascuale invitó al Xepa a la producción de una intervención en la vidriera frontal del edificio de DocumentA/Escénicas —el trabajo forma parte de una serie, en la que Lucas instala carteles en escala publicitaria y en donde se lee el nombre López, siempre en el contexto de una construcción en la que resaltan las nociones de aparecer/desaparecer a partir de la legibilidad (o no) de esas grandes letras.

2. Lectura de Obra
[charla con Xepa – Casa 13, Córdoba, 15 septiembre 2007]

Lectura de obra, proyecto coordinado por Lucas di Pascuale y Juan Der Hairabedian, es un workshop de larga duración, en el

que un grupo de artistas locales (Córdoba) trabajan en el análisis, producción y reflexión en el arte.

3. Pareja
Xepa, en colaboración con el grupo Selva Negra (Córdoba)
[acuarela/objeto + serie de intervenciones y acciones - Unquillo y Córdoba, 13, 17 y 25 septiembre 2010]

Pareja es una obra que formó parte de dos proyectos: Multiparidad: ó de dentro, ó de fora —exposición colectiva realizada en Belo Horizonte del 23 de septiembre al 13 de octubre de 2007, sobre las relaciones entre los espacios públicos y sus visitantes— y Parabrasas.

4. El precio de los ladrillos no se pelea
Xepa
[acción/intervención – Paseo del Buen Pastor, Córdoba, 30 septiembre 2007]

Acción integrante de la programación del Festival de Teatro Mercosur, realizada en el exterior del edificio que durante la dictadura militar se utilizó como cárcel de mujeres y actualmente es un centro comercial y atracción turística.

La acción de Xepa comprendió la construcción de paredes con ladrillos de producción local sin el uso de masa o cemento, y que al llegar al límite de su equilibrio se derrumban. Después del derrumbe de cada pared se construyen otras, hasta el fin del montón inicial de 3 mil ladrillos, quedando como ‘rastros’ de la construcción, ruinas.

5. Montañas de café (Pequeños Monumentos)
Juan Der Hairabedian
[acción/intervención – Plaza San Martín, Córdoba, 02 octubre 2007]

Acción en que Juan Der Hairabedian, artista argentino de origen armenio, prepara y ofrece jarritos con café armenio, mientras conversa con los visitantes sobre historia(s), en diversos niveles. Después de vaciado el jarrito, se lo coloca en el medio de la plaza, al lado del monumento oficial a San Martín, y al final se forma un pequeño monumento —la pila de jarritos de café, vacíos—, que recibe una placa conmemorativa hecha por el artista.

6. Cuerpos porosos
[workshop de performance – Ciudad de las Artes, Córdoba, 1 e 2 octubre 2007]

Como parte de la programación del mismo Festival, Xepa organizó un taller de performance/intervenciones, para artistas y estudiantes de teatro previamente inscriptos. El trabajo se desarrolló mediante reflexiones que tuvieron, como referencias, obras de artistas que trabajaron/trabajan sobre el lenguaje de la performance como estrategia artística.

7. ¿En qué pensamos cuando hablamos de escena?
[exposición colectiva – Galería EspacioCentro, Córdoba, octubre 2007]

Curaduría: Lucas Di Pascuale

Artistas: Carina Cagnolo, Carola de la Vega, Cecilia Mandrile, José Luis Quinteros, Juan Der Hairabedian, Marcelino Peixoto, Marcelo González, Marta Fuentes, Natalia Blanch, Oscar De Benedectis, Viviane Granda.

8. ¿En qué pensamos cuando hablamos de escena?
[publicación – Apunte]

Artistas/autores: Carina Cagnolo + Lila Pagola, Cecilia Mandrile, Eduardo Padilha, Grupo Selva Negra, Juan Der Hairabedian, Lucas Di

Pascuale, Marcelino Peixoto (Xepa) + Carlos de Brito e Mello + Isabela Prado, Marcelo González + Claudio Ziperovich, Marta Fuentes + Leticia el Hallí Obeid, Natalia Blanch + Humberto Sosa, Oscar De Benedectis + Estela Capdevila, Pamela de la Vega.

Proyecto en el cual algunos artistas fueron invitados a reflexionar sobre las situaciones de cartel/escena, fuera/dentro, local/extranjero, producción/exhibición, y temas relacionados. Cada artista invitó a otro artista o grupo para participar en la publicación.

[La publicación ¿En qué pensamos cuando hablamos de escena? y más informaciones sobre el proyecto Parabrasas —que en 2010 está en su tercera edición y es dirigido por Lucas Di Pascuale— están disponibles en www.lucasdi.pascuale.com.ar/parabrasas.htm.]

9. Videonotas
Xepa
[alrededores de la Fundación Pluja, Unquillo - septiembre/octubre 2007]

Durante la residencia en Pluja, Xepa realizó una serie de video-ensayos: Penetrável [Penetrable] (Marcelino Peixoto), Línea y Permeables 0-4 (Viviane Avelar Gandra).

Ficha técnica del proyecto – en Córdoba (Argentina):

Idea original y curaduría/coordinación: Lucas Di Pascuale

Apoyo:

Fundación Pluja, Galería EspacioCentro, Casa 13, Agencia Córdoba de Cultura

Asistencia de producción acción + workshop Xepa: Jimena Gavazza

Fotografía: Alicia Sánchez, Claudio Bertinetti, Juan Der Hairabedian, Lucas Di Pascuale, Manuel Medina, Marcelino Peixoto, Sergio Alavarez, Viviane Granda

Ficha técnica del proyecto – en Belo Horizonte (Brasil):

Realización: Xepa

Apoyo: CEIA, RAIN (Rijksakademie Artists Initiative Network)

Agradecimientos especiales:

Alberto Lugaluppi, Carlos de Brito e Mello (Trovão), Cecilia Romero, Edith Rijnja (RAIN), Guillermo Hermida y Marcela Santanera (EspacioCentro), Grupo Selva Negra (Alicia Sánchez, José Luis Quinteros, Sergio Álvarez, Guillermo Lupiañez), Isabela Prado, Jimena Gavazza, Juan Der Hairabedian, Lucas Di Pascuale y Emilia, Mameto Muiandê (Efigênia), Manuel Medina y Claudio Bertinetti, Marcelo Márquez, Marco Paulo Rolla, Marcos Costabel y Victoria Bosio, Marcos Hill, Margarida Campos, Margarida Heredia, Paco Zarzoso, Pancho Sarria, Pedro Miranda, Soledad Sánchez Goldar.

BLANCAS Y AMARILLAS

LUCAS DI PASCUALE* (para catálogo exposición Parabrasas, 2007)

Yo no duermo porque manejo. El resto, cada uno duerme en su asiento. Y mientras no duermo se me aparece la imagen de Lisa Milroy que es una artista inglesa. Recuerdo sus pinturas con zapatos y con platos. Recuerdo que es muy seductora. Recuerdo que me contó sobre un canje de obra que había hecho con Tulio de Sagastizábal, un artista que vive en Buenos Aires aunque nació en Misiones.

A mi me sedujo esa pregunta, seguramente porque ya tenía ensayada la respuesta. “¿En qué momento ustedes piensan sobre su obra?” Éramos un grupo de artistas que participábamos en Pintura além da pintura, un workshop que se llevó a cabo en Belo Horizonte en el año 2006. Lisa recién llegaba y estábamos rodeándola.

Este momento es aquella respuesta. Viajar. Dirigirme de un lugar a otro, estar entre, observar el paisaje por una ventanilla, mirar el horizonte a través de un parabrasas. También cortar el césped del patio trasero de mi casa.

Emilia se despertó, me pregunta porqué no se escucha su cd. Cuando viajamos cada uno lleva su música y vamos eligiendo una vez cada uno. El que había elegido ella, antes de dormirse, es el Piojos y Plojitos, a todos nos gusta cantar la canción del oso que vivía en el bosque muy contento. Yo traje Nicke Cave, León Gieco y Pequeña Orquesta Reincidentes, a todos nos gusta cantar Miguitas de pan. Desde hace algún tiempo tenemos en nuestra casa una mesa que compramos usada en la zona del Paseo de las Artes, tiene esa división entre sus dos tablas donde suelen caerse las migas de todo lo que transita por el lugar, tal cual lo describe la canción.

En Pintura além da pintura también conocí a Marcelino y a Viviane, que no son artistas ingleses sino artistas brasileños, de esos que logran sensualidad en su trabajo. Luego una inmensa unidad entre artista, obra y sentido. Es que el sentido está allí mismo, en el trabajo y no es necesario buscarlo en otro sitio. ¿En qué otro sitio podríamos buscarlo?

Quizás estoy yendo muy fuerte, demasiadas mariposas blancas y amarillas se pegan en el parabrasas. Sandra tiene los ojos cerrados aunque me parece que ya no duerme.

Marcelino y Viviane van a venir a Córdoba. Para trabajar durante un mes. Para darnos un abrazo. Para conocer. También imaginamos un cruce entre ellos y la escena cordobesa. Tal vez un cruce que nos sirva para preguntar(nos) ¿en qué pensamos

* Sobre Lucas Di Pascuale: ver página 118.

cuando hablamos de escena?. Pienso nombres, casi todos artistas que han estado mostrando su producción en los últimos tres o cuatro años, la mayoría son jóvenes. Yo también he mostrado mi producción en los últimos tres o cuatro años. Pero la escena no es tan pequeña, aún si uno pensara sólo en artistas.

Me detengo a cargar nafta, es contradictorio llenar el tanque, pareciera que el auto anduviese mejor pero qué angustiante entregar todo ese dinero que se irá consumiendo en el motor y que una aguja va a señalar. Pago con tarjeta de débito y busco monedas.

Sí, la escena es mucho más amplia, ese primer grupo que uno se imagina son sólo los artistas que han estado en cartel durante los últimos tres o cuatro años. ¿Y los que estuvieron en cartel los tres o cuatro años anteriores a los últimos tres o cuatro años?

Hay quienes no muestran su producción, ¿son parte de la escena? Y quienes se fueron a vivir a otra ciudad y nos van contando cómo es hacer en otro lugar. Quizás escena es un estado de las cosas, que ocurre en un sitio específico. ¿Pero ocurre o se construye? Supongo que hay diversos modos y grados de visibilidad conviviendo en una misma escena.

También es contradictorio volver de las vacaciones, tengo ganas de estar en casa, en ese lugar de siempre. Aunque una vez allí, aparecerán las ganas de estar de vacaciones. Por el espejo logro ver dormir a Catalina.

Están quienes decidieron priorizar la docencia o la gestión y se corrieron (quizás por un tiempo) del lugar de la producción. Y quienes se corrieron sin dedicarse a la docencia o a la gestión. Todos ellos tienen la misma posibilidad de volver a producir, como tenemos de dejar de hacerlo quienes hemos continuado; y esto quizás nos iguala. Quienes se asoman son parte de la escena, al igual que muchos artistas fallecidos, aunque estos últimos ya no puedan volver a trabajar.

La visibilidad es mucho mejor sin tantas mariposas blancas y amarillas en el parabrisas, me pregunto si éstas que comienzan a aparecer ahora se imaginarán que antes de ellas había otras y que un hombre las limpió mientras cargaba nafta en el auto.

A FEW FRAGMENTS FROM THE CONVERSATION AT THE WORKSHOP "PAINTING BEYOND PAINTING"

by IGOR SEVČUK* (transcription)

LUPE ÁLVAREZ:

Is this kind of painting common in the Netherlands?

WENDA KIESKAMP:

I think that my position is that of an outsider compared to the rest of the artists there.

TIM BRADEN:

But it is not your work that is outsider or your attitude towards the rest of the art world there. It is about your responsibility towards the audience.

WENDA KIESKAMP:

People ask me why I don't paint life in the city, like I used to once. But in addition to city life, there are also other things that are real. I don't paint the countryside because I love nature. Flats may be more contemporary and about modern life, but not interesting to me anymore. There are also other things to be discovered about our reality.

MARCOS HILL:

It is frustrating, this discussion, what is contemporary...

LUCAS DI PASCUALE:

But what is the relation between art, maker, and public? What is the relation of art to the institutions, how they treat your work?

MARCOS HILL:

If we go further, speaking about autonomy of the work after finishing it, is the work the property of the artist or the community? To what extent is the work property of the artist? In the context of the institution, what is the relationship with this kind of traditional art?

LUPE ÁLVAREZ [a short summary]:

This discussion is essential. General questions today are political, about artists' responsibility. The central idea or concept of contemporary art is a political moment that involves a series of other things (u.s. art influences in the 20th century, Cold War, etc.)... German expressionists, Italian Arte Povera, Joseph Beuys' declared discourse of solidarity. The 1970s are profoundly connected to political positions. The multicultural, postcolonial discourse of the 1980s was another important point, while the concept of the intention of the artists became an institution in itself (subjective point of view was institutionalised) in the end of the 1990s. There are two different things: in modern art, the artist was part of the institution; in contemporary art, the artist

has more of his/her own political position. These artists want to oppose subjective and apolitical art by involving direct ideas about politics. This doesn't mean that these ideas are neither corrupted nor involved with some conservative ideas, manipulated by propaganda and ideas of democracy.

MARCOS HILL:

On the one hand, there is institutionalised subjectivity—ideology of modern art. On the other hand, political engagement against subjectivity became, from the 1980s onwards, also an ideological preference. What Lupe is trying to point out is that political discourse right now is manipulated by conservative states that practise political postcolonialism. And there is an ambiguous discourse: to be political and against subjectivity. Behind this there is a very conservative discourse. This is very important to point at, especially in Europe.

LUPE ÁLVAREZ:

The idea of political responsibility due to other questions is not black and white, obvious, or simple. It should be seen case by case... For example, in communist society, behaving as not being political was the top of resistance.

TIM BRADEN:

... can we get round these things. Wenda, it was not about the visual appearance of your work. You misunderstood criticism.

MARCOS HILL:

This is a very open discussion and we should return to it: to think why you are doing painting, you have to think about the history of it.

FROM THE VISION/REASON BODY TO THE ENVIRONMENTAL BODY: LATIN AMERICAN CULTURAL SINGULARITIES

MARCOS HILL

(version by ANTHONY DOYLE)

The month's immersion offered by the Pintura além da pintura [Painting beyond Painting] workshop made me more alert to the relations that exist between various issues in art, painting, culture, and politics and which constitute possibilities for the relativisation of already-acquired and institutionally crystallised knowledge.

Among the problems raised by the pictorial practice in question was that proposed by the English painter Avis Newman concerning borders and boundaries. There is much to be drawn from this angle, if taken in the spirit of broadening the understanding of painting in the present day.

To this end we can take recourse to a historical memory that, rooted in Western culture, affords some revealing perceptions. A recurring problematic in the analysis of borders, limits, and frontiers has always been that of location, infiltrated in various layers of consciousness, permeated with senses of time, space, and reality.

Location rouses friction between the body and its surroundings, and this friction engenders sensations and thoughts steeped in memory, feeling, and imagination from which artistic expression can result. It is not hard to recognise that convergences between the corporeal and existence itself define artistic production through experiences garnered from uninterrupted being in the world. One of the points that interests me in this process is to understand the cultural invention of this body; that of the artist and those of the work and the observer, as well as the innumerable other bodies of which the surroundings are made.

Historically, we are bound to a bodily construction that, since the dawn of modernity, has consummated corporeality through an age-old conjunction between vision and reason. It is well known that this vision/reason body was a determining factor in the consolidation of the scientific apparatus in whose glow capitalism basks and, consequently, in the creation of nation States accelerated by the industrial revolution.

The development of optics is, therefore, a necessary reference when it comes to understanding the human-turned-subject, an idealised cognitive self that craves power and unlimited control over nature. It was through this scientific system that man discovered the roundness of the Earth and the unceasing movement of a universe only recently understood as infinite. It was through that same system that methodologies were devised that could prove the existence of innumerable other worlds - micro, macro, molecular, and atomic.

From the dizzying gulf between the will to control through knowledge and the implacable relativity of the real came what

many recognise to be the crisis of the anthropocentric subject. Perhaps ascertaining the paradoxical dimension of modern scientific thought could afford a better grasp of the complexity of this process.

As scientific endeavour perfected its reading of the real, the desire for power imposed its obsession, driven by the threat of a loss of control by a knowledge system whose own development had, with increasing regularity, seen it run up against the very impossibility of control.

Rationalist scientific theory efficiently conjured a legitimisation of the body based exclusively on vision and reason. To this day, that legitimisation remains a determinant in the apprehension of both scientific and artistic reality. On the other hand, the legitimising institutions of bourgeois constitutional States still resist the urgent need to deconstruct this body, preferring instead to make it prevail at all costs.

In this sense, Avis Newman's approach to the dimensionality of borders and boundaries in the visual field has made it possible to question the automatisms naturalised in artistic production, elucidating the difference between space, as a strictly rational and optical construction, and the environment, as the experience of a body defined by its synaesthetic capacity.

Faced with the debate Newman proposed on what lies 'beyond painting', it was possible to detect the impasses the permanence of the vision/reason body caused in the way many of the participants viewed the event. As they strove to produce 'paintings' beyond their conventional two-dimensional bounds, bodily understanding of environmental three-dimensionality arose as a new difficulty.

None of the attempts considered perception as stemming from interconnected corporeal senses. The surroundings continued to be perceived as space rather than as environment; simply as the result of two-dimensional compositions with little connection to the three-dimensionality posited by the proposed perceptual expansion.

Unconsciously, the flat borders and boundaries of the canvas were maintained in ambiances that would have allowed for other types of approach. Instead of sensorial speculation, formal and chromatic compositional procedures were repeated almost automatically, as if the environmental reality were just another blank canvas, and this prevented a better apprehension of the place as a potential 'support'.

It is a fact that Brazilian art schools have favoured access to references that proclaim the need for corporeal redimensioning in image production. Through the artistic propositions of Western artists, at least from Cézanne on, including the likes of Marcel Duchamp, Francis Picabia, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Yves Klein, Hélio Oiticica, and Lygia Clark, synaesthetic restlessness has pulled towards new procedures with a view to deconstructing the dictatorial retinal tradition.

However, what was seen during the 'Painting beyond Painting' seminar was that various contemporary body issues have still not found resonance in the most immediate way of thinking and producing art. There is little application of emancipating references, which tend to be reduced to mere theoretical citations, elegant no doubt, but all but absent in practice. Ever since the experiment proposed by Newman, the retina continues to prevail as the core paradigm in the formation of image professionals.

* Regarding Igor Sevcuk, see page 50.

Once installed at the workshop, the debate sparked by a broader understanding of the borders and boundaries of painting denounced not just how entrenched this reason/vision-based spatial perception is in art schools; the stimulus received rendered all the more perceptible the need for procedures to neutralise this recurring automatism.

As professionals working with the image, we all have to deal with the resistances inherent to institutional organs that are used to naturalising hierarchical procedures in knowledge production. However, the clarity afforded by the experience of 'Painting beyond Painting' can certainly help in the process of deconstructing the rational/retinal body and in valorising sensibilities that favour more intense experiences of the relations between painting, bodies, borders, boundaries, environments, and surroundings. What is envisaged here is the considerable challenge of deconstructing such a deeply rooted automatism.

On the other hand, the experience of expanding my own personal borders was greatly enhanced by the conversations I had with Lucas Di Pascuale over the course of August. The opportunity for exchange with this Argentinean artist from Córdoba led to an interesting process, determined by displacements of space, language, and culture.

One of the most remarkable aspects of this experience was the way Di Pascuale formulates the content of his artistic endeavour, demonstrating a special critical acuity trained upon his own surroundings without slipping into political partisanship or the false moralism of certain activisms.

One of the Cordoban's prime foci is the addition of human relations that, in an urban context invaded by banality, favours the restitution of simple bonds. By relativising private and consumer interests, Di Pascuale's actions prioritise solidarity, bringing anonymous and unknown inhabitants closer together and facilitating their rallying to more immediate ethical finalities.

In his action entitled PTV, Partido Transportista de Votantes [Voter Shuttle Party], the artist turned his sights on a suspect practice all too common in Argentina during election season and whose modus operandi is surprising to say the least. The political parties hire vans to transport voters to and from the polling stations where they must register their mandatory vote. The shuttle is free of charge so long as the passengers vote for the party that has provided the transport. There is no doubt that even worse electioneering frequently goes on in other countries, such as Brazil.

Having chosen this as the ground he wanted to cover, Di Pascuale very acutely decided to muddy the demagogic waters by offering a free voter shuttle service with no party-political strings attached. The power of this gesture triggered an unexpected exchange of personal experiences along the way. Far beyond any preordained goal, people forged close bonds that transcended their respective political credos.

One of the results of Di Pascuale's action was the interest his passengers developed in joining the Voter Shuttle Party in creating a collaborative community project anyone could become a part of and contribute to as best they could in the name of collective action.

In many of the discussions during the 'Painting beyond Painting' workshop, the Cordoban artist always seemed most concerned with the motivating content of the artistic act, instigating the other participants to revise their creative strategies.

The contrast with approaches that paid little heed to the content of the proposals emerged as something of a throwback to the authoritarian educational systems imposed on 'peripheral' countries through military coups that established dictatorships throughout Latin America, Africa, and Asia in the 1960s and '70s, setting in motion a genocidal wave that favoured alliances between local ruling elites and large international corporations. It is perhaps needless to say that these same alliances redefined the institutional structures of the States, allowing public funds to be bled dry under a perverse system of mounting national debt.

Nor must we forget the persecution, torture, and murder liberally employed by nation States committed to such alliances. Still bound to this process, Latin American countries endure and react to these effects in accordance with their own cultural and historical peculiarities. In the case of Argentina and Brazil, from what I could gather from discussions with Lucas Di Pascuale, more approximation could perhaps shed further and very surprising light.

For example, we could mention the scrapheap into which public education in Brazil has been allowed to descend as a strategic key to undermining the awareness of the citizenry. Over the decades, the historical and intellectual amnesia caused by this State-sponsored demolition job has conditioned successive generations to submit themselves, at the mercy of critical apathy, to increasingly more vigorous and permanent mechanisms for their alienation in everyday city life.

It is now difficult to detect the incorporation of this apathy, but when a group of artists comes together to scrutinise their own processes, opportunities for detoxification rapidly arise. Hence the fundamental importance of the outside view of someone like Di Pascuale, who, coming from his Argentinean universe, quickly detected the developmental shortfall in the Brazilian output. In too much of a hurry, our young artists arrive at seductive visual solutions, brimful of enormous plastic potential, but with little time for the simple references of the contexts in which these solutions are developed. And so fragility and force cohabit to less than beneficial effect.

That said, concern for the content and keen critical acuity alone cannot compensate for a lack of familiarity or even certain difficulty young Argentinean artists display when it comes to materialising their imagetic contents. I see these difficulties with the content and plasticity of the image as aftereffects of the mutilating political processes both cultures had to endure.

During the 'Painting beyond Painting' workshop, Di Pascuale confessed to a certain surprise at the way we Brazilians conducted our analyses. For the Cordoban, the assessment of a month-long painting workshop in Argentina would be conducted in the form of a theoretical debate wholly removed from the visual results. What he found surprising was that, when it came to evaluating the workshop, we went straight to the images produced, extracting from them the critical dynamics needed for the process of knowledge production.

We even joked, with mock pretension, that a creature endowed with an Argentinean brain and Brazilian heart would be the quintessential Latin American artist, pure perfection! Considering all the reductionism behind jokes of this kind, it would be worthwhile for young Brazilian artists to take special heed of this recurring content deficit, so readily detectable in contact with other Latin American cultures.

I would urge for abatement in the hedonistic hypnosis inherent to the Brazilian talent for image production. Aptitude for quality image resolution is no guarantee of the indispensable competency required for artistic proposals of all types. Likewise, I take heart in knowing that young Argentinean artists can also benefit from our refined sensorial acuity.

It is with gratitude and joy that I celebrate the generous presence of Avis Newman and Lucas Di Pascuale at 'Painting beyond Painting', recognising the infinite possibilities for friendship and learning that encounters like this can afford.

MARCOS HILL (Rio de Janeiro, RJ, Brazil, 1956)

A graduate from the Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UF RJ) (1985), he worked as a conservator/restorer on the colonial heritage of Minas Gerais after completing a lato sensu specialization course in the conservation/restoration of mobile cultural assets at CECOR-EBA/UFMG (1986). Hill holds his master's degree in art history from the Instituto de Arqueologia e História da Arte da Universidade Católica de Louvain (Louvain-la Neuve, Belgium) (1990). Holds a doctorate in the arts from the Escola de Belas Artes da UFMG (2008). As a lecturer on graduate and post-graduate courses at the Escola de Belas Artes (UFMG), he has curated numerous national projects, such as Rumos Visuais 1999-2000, promoted by Itaú Cultural de São Paulo, the exhibition Fiat Mostra Brasil, by Casa Fiat de Cultura (2006), and the first two editions (2007 and 2008) of the Visual Arts Production Scholarship project promoted by the Fundação Cultural de Curitiba. Guest lecturer on the lato sensu specialization course in Baroque Culture and Art at the UFOP-MG Philosophy, Art, and Culture Institute. In addition to his activities as an art critic and curator in Belo Horizonte, he cocreated, alongside the artist Marco Paulo Rolla, CEIA (Center for Experimentation and Information in Art), an initiative of artists with ties to RAIN, the international electronic network supported by Rijksakademie van Beeldende Kunsten (Dutch Royal Academy of Visual Arts). At CEIA, he works as coordinator, curator, and editor. Lives and works in Belo Horizonte, MG, Brazil.

GEORGES BATAILLE AND FRANCIS BACON: A DIALOGUE UNDER THE AUSPICES OF FORMLESS LIKENESS*

WANDA DE PAULA TOFANI

(version by ANTHONY DOYLE)

In what follows I will discuss certain relations between texts and images, within the scope of interarts studies and focusing, for the sake of analytical approximations, on some of the literary works of Georges Bataille (1897-1962) and the paintings of Francis Bacon (1909-1992). Their works can be described as instruments for transgression against anthropomorphic ideality in the arts¹; the former through acerbic critical text accompanied by perturbing images, and the latter through his singular pictorial construction of the human figure.

The notion of similarity between the Creator and his creatures runs through Judeo-Christian thought and is responsible, in conjunction with medieval neo-Platonism in the West, for establishing a metaphysics geared toward the idealisation of human nature by privileging the spiritual over the carnal. The anthropomorphism engendered there consolidated the myth of the Son cast in the mould of the Father, a transcendental likeness that is, however, lost through the original sin of our most illustrious progenitors and recoverable only on Judgement Day for those who have emulated the divine and led the virtuous life. This notion of ideal anthropomorphic likeness also prevailed in the realm of aesthetics and the arts until finally toppled by certain strains of thought installed by modernism.

An important representative and exponent of this ousting was Bataille, whose writings are generally antagonistic to ideality as a belief. This writer, philosopher, poet, and critic couched his intellectual production in an apology for transgression against the metaphysics still prevalent at the beginning of the 20th century. Plumbung the limits of knowledge in search of nonknowledge, a pursuit induced through practices of excess and elucidating techniques, he shook the foundations of the Western metaphysical fortress. Aware that reason alone was incapable of embracing all the facets of the human spirit (Bataille 1992), this dissident surrealist demanded that art effect a shift toward the 'impossible real' over and against the Bretonian 'possible oneiric' (Hollier, quoted in Didi-Huberman 1995, 15)².

* Part of this article has been published in the Proceedings from the 10th Congresso Internacional ABRALIC (2006), under the title "Bataille, Bacon e a fotografia: um diálogo intermediático" [Bataille, Bacon, and photography: an intermedia dialogue].

¹ This article is a continuation of and expansion on some of the themes of my research on representation for a PhD in Literary Studies: Compared Literature, the corpus of which concerned the relations between part of Bataille's oeuvre and the works of Bacon.

² In *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Didi-Huberman refers to an article by Hollier 'La valeur d'usage de l'impossible', for whom *Documents was* 'an aggressively realist journal'. (All quotations in French were translated into Portuguese by the author.)

At the helm of the art journal *Documents* (1929–1930), he developed an aggressive and anti-idealist theoreticocritical thought, publishing countless critical texts juxtaposed with images whose disquieting strangeness dialogued with the strangeness of his text. In the relationships he forged between word and image he put the notion of ideal anthropomorphic similarity to the test in a fecund game of ‘theoretical disassembly’ and ‘figurative assembly’ by seeking to accentuate the task of the words and images as opposed to their meanings (Didi-Huberman 1995, 13).

Images from old documents, images disdained by the historiography of art, extracted from compendia of teratology, images from modernist art, photographs of events—current, ethnographic, judicial, banal, unusual, and surreal—were handpicked by Bataille for the construction of ‘texts’ parallel to those verbally expressing his transgressive thought, subverting the subservience of the illustration. By appealing to violence, ignominy, negation, paradox, the sinister, and the sexual through these disturbing texts and images, Bataille broke with the traditional subjugation of the image to the word and developed his own unique theoreticocritical endeavour. By disjointing discursive and plastic practices in favour of an art of similarities between objects from high and low culture, through approximations, friction, attractions, and transgressions, this author manifested ‘a certain figural blend of thought ... duplicated in a certain way of thinking the figures’ (*Ibid.*, 15–18). In short, Bataille gathered and chose an ‘heretical’ repertoire made up of subjects and images that did not belong to the traditionally noble knowledge fields of philosophy and the arts, but which he presented in and through an art journal, itself contemplating doctrines, archaeology, and ethnography as interactions with the *fine arts*; the latter occupying third place in the list on the frontispiece (doctrines/archaeology/fine arts/ethnography). For Didi-Huberman (*Idem*), Bataille used the journal to amass the documents of an errant visual wisdom by calling the notion of likeness into both play (in practice) and question (in theory).

Bataille’s transgressive project developed the notion of the formless, a powerful theoretical operator in the sense of mobility, establishing inner experience as a possible gateway through which to accede to knowledge, itself evanescent and instable. In terms of his philosophical fight against idealism, his process consisted in not basing itself on concepts, but, above all, eschewing them, only to return to them after a descent into a kind of hell of incandescent, unconscious, disorienting, and disproportionate words and aspects (*Ibid.*, 33).

As the arts were traditionally considered as sublimatory activities addressed to an erect subject and capable of constituting an ideal unity, no intrusion on the base level of the body of the observer was allowed. That baseline, identified with the horizontal axis that governs the lives of animals, was separated from the body of man and considered unfitting material for the dissemination of an idealising thought on the human being in general. Bataille tore to ground the myth of human verticality, in the sense of the ideality of the notion of a human nature destined to ascend to the absolute, by declaring that man has forgotten that his feet are in the mud (Bois and Krauss 1997, 25–26)³, and by favouring the inclusion

³ Y.-A. Bois, ‘The Use Value of ‘Formless’’, in Y.-A. Bois and R. Krauss, *Formless: A User’s Guide*. Bois takes a stand against the Didi-Hubermanian thesis of the formless as based in deformation, and so with an intrinsic connection to figuration, arguing for a wider take on the concept more akin to the formlessness of abstraction, as opposed to a formless/deformed overlap. See Y.-A. Bois, ‘Figure’, op. cit., 79–82.

and valorisation of ‘low’ themes while underscoring animalistic aspects and behaviours of our human constitution. It should be remembered that Bataille was an avid reader of Nietzsche and the Marquis de Sade.

In the entry for the term Formless, published in the *Critical Dictionary* compiled by *Documents* (n^o. 7, 1929), Bataille, counter to the meaning-centred approach of dictionaries in general, and to the discourse of philosophers committed to the need to give shape to the cosmos, argued that they should accentuate the ‘works’ of words, especially of the word formless, no longer as something declassificatory, because to say that the universe ‘resembles nothing’ and is formless is to liken it to ‘a spider or blob of spit’ (Bataille 1970, 1:217). We can see that what is in play here are the notions of likeness and form, issues fundamental to his critical approach to classical aesthetics. In a dialectical move, he constructs ‘a similarity in the very affirmation of formlessness and dissemblance’, claiming, contradictorily, that the universe resembles nothing and that, as formless, it is like a spider or blob of spit. So Bataille would prefer to advance transgressive resemblances rather than dissemblances or ‘similarities to nothing’ (Didi-Huberman 1995, 21).

In the essay ‘Le Gros Orteil’ [The big toe], Bataille asserts that the big toe is ‘the most human part of the human body in the sense that no other element of this body is as differentiated from the corresponding element of the anthropoid ape’. Furthermore, it differentiates itself from the human, as man, ‘having himself become a tree, in other words raising himself straight up in the air like a tree, [is] all the more beautiful for the correctness of his erection’. For Bataille, the big toe is literally the base for this upright elevation. But man, who holds his head ‘raised to the heavens and heavenly things, sees it as spit, on the pretext that he has this foot in the mud’. Oscillating between ideality, prosaism, and eroticism, Bataille brought various cultural views on human feet into focus: feet as the subject of prohibition, of amorous exaltation, and of jest, showing that if, on the one hand, women’s feet can be a sexual fetish, feet in general are scourged by the most ignoble maladies, such as corns. Corns that cause a different kind of pain, one that is special for its baseness and ignominy; an altogether explicable ill fame derived from the fact that they are normally to be found in the mud. As the human race is in constant pursuit of elevation, ‘each time its purest flight lands man’s own arrogance spread-eagle in the mud—one can imagine that a toe, always more or less damaged and humiliating, is psychologically analogous to the brutal fall of man—in other words, to death’. However, Bataille comes to the conclusion that the form of the big toe is not ‘specifically monstrous’, in the manner of a gaping mouth, for example, but that it can even be a seductive form, precisely because of its ‘baseness’, its ‘sacriligious charm’. He goes so far as to say that the whole objective of his essay was to render seductiveness explicit, though without taking into account ‘the poetic concoctions’. For Bataille, ‘a return to reality does not imply any new acceptances, but means that one is seduced in a base manner, without transpositions and to the point of screaming, opening his eyes wide: opening them wide, then, before a big toe’ (Bataille 1970, 200–204).

The surrealist close-up photos of toes and fingers by Jacques-André Boiffard published alongside Bataille’s essay present ‘the big toe’, but in a manner that provokes and wrong-foots the reader, as the image of this toe, in all its strangeness and outlandish proportions, strikes the viewer as something threatening and brutal. Oversized and pasted against a dark background that obscures the rest of the body, this big toe, ‘the most human part’ of that body, proves—through the paradox

between the word and the image—that our most human element is also that which reveals most fully our animal nature.

This enormous big toe or thumb, when compared with the thumb pressed against the open page of the journal, ‘performatively’ displays the disproportions evoked by Bataille. Furthermore, the aesthetic result of this operation was to produce a close-up that was not a detail, but an image capable of imposing itself as form, tearing down the traditional aesthetic of detail that postulated the possible deduction of the whole from the visible part (Didi-Huberman 1995, 56). Other close-ups inhabited the pages of *Documents*, such as the lobster claw (photograph by Eli Lotar) which seems to advance menacingly, conjugating the idea of the foot with that of the throat and the two elements of human polarity—noble/ignoble; high/low—suggested by Bataille in his essay. In similar fashion, a photograph of an enormous open mouth shimmering with saliva dialogued with the article ‘Bouche’ [Mouth], which returns to those same human polarities and to the notion of ‘animal organicity’. Thus Bataille opposes the harmony of ‘proportion’ between the detail and the whole with the irritating disproportion of a part—a big toe—assailing the whole—the human face/figure—with its obscure game of ‘base seduction’ (*Ibid.*, 58–60)⁴ while parading before us our animal decline/destiny.

It is worth noting that the advent of close-up imagery caused considerable impact at a specific moment in the history of photography and cinema, as the relations the viewer wove between his or her own space and the plastic space of the observed image came from long experience grounded in a relationship between the size of the image and the size of the viewer’s body. Artists knew very well how to exploit this relation, mainly drawing from the power of large canvases, viewed at such close quarters as to seem about to crush the viewer. Photography, on the other hand, given its small dimensions, allowed for a closer relationship, one of possession and even fetish (Aumont 1993, 140–141). The close-up subverted this relationship and created a perturbation in the viewer through an excessive psychic proximity. On the other hand, close-up photography also created ‘the metaphor of visual touch’, accentuating the surface and imaginary volume of the captured object and engendering a dizzying closeness that destabilises the viewer. As Philippe Dubois remarks, the close-up produces ‘pulsional effects... an effect of focalisation, of vertigo ... a Medusa effect, which fascinates and repels at the same time’ (Dubois, quoted in Aumont 1993, 142).

The subversive value implicit to the Bataillean formulation of the formless is also anchored in photographic images drawn into dialogue with the text. By using an array of photographs that introduced far from common procedures and visualities, as well as reproductions of the painting of the day, Bataille underscored the ‘tasks’ of the images; performatic tasks that suggested movements within a forum that questioned the classical perspective and aesthetic itself. The Bataillean formless is not something bereft of form, but something comparable to the most beautiful forms, contemplating the notion of deformation. Hence Bataille’s iconography and critical texts focus on ‘cruel and formless/distorted resemblances and lacerating and lacerated resemblances’, establishing a ‘heuristics of disaster’ in which the human body/face/figure is ‘an organism doomed to disfigurement, acephalia, torture, animalism’ (Didi-Huberman 1995, 5–10). A heuristic, that is, that denies the redemptive possibility of images, submitting us to its powers, as the iconography in question is a singular experience, one far from appeasing and akin to Bataille’s ‘scream of fear that sees’ (Bataille 1979, 5:295). The template for this dramatisation of a dismembering experience, but one analogous to ‘an experience of the divine’, would be the series of Chinese

torture photos to which Bataille refers in *The Inner Experience* (Bataille 1992, 128–129). In fact, it is a series of four photographs published in his last book, *The Tears of Eros*, in 1961⁵.

The imagetic montages that Bataille explored by grouping various photos on the same page or two-page spread, following some enigmatic thematic link, as the pictures seemed arbitrarily or even randomly selected, brought to bear a proposition of conflictual and discontinuous readings. Once again, the images are not there to illustrate the text, but rather to produce effects of semblance and paradoxically make that semblance dispersive, while those very effects pointed to that dispersion. This construction was justified by what Bataille called ‘the dialectic of forms’, namely: a relational play between antithetical and similar elements that exclude the possibility of synthesis and therefore also of reconciliation. He therefore built ‘critical chains of resemblance’ or ‘cruel resemblances’, as the figurative montages, due to the movement they engendered, rebounded amongst themselves and against the text, destabilising ‘any iconographic transposition, any abstract equivalence between image and idea’. They are images that come into contact only to decompose and dismember (Didi-Huberman 1995, 374–375).

The process of the decomposition of idealised anthropomorphism can also be identified in the article ‘Figure humaine’ [Human face/figure] (Bataille 1970, 1:181–185), also published in *Documents*. Proposing a dialogue between a photograph of an early 20th-century bourgeois wedding and some African and Melanesian pictures of primitive societies, Bataille referred to the former as an image of ‘those who preceded us in the most tiresome absurdity’, as, ‘juxtaposing their senile filth with the most gracious visions’, they constitute a group that is ‘monstrous without being demented’ and whose perversity is buried. It points to the tonic stress of Bataille’s thought, in the sense of strategies that accentuate the ‘baseness’ of human life, identified with bestiality as opposed to ideality. In this comparison we find the principle of disproportion as an ‘absence of a common measure between the various human entities, in some ways one of the aspects of the general disproportion between man and nature’. A disproportion that had already, in some manner, received abstract expression when he declared that ‘a presence as irreducible as the I has no place in the intelligible universe. Reciprocally, this outer universe has no place in the I, other than in metaphor’. And so, for Bataille, as more importance is attributed to a concrete expression of this absence of relation, upon choosing any one of the characters from among the phantoms of this photography, it holds that ‘its nondiscontinuous apparition throughout the series expressed by the notion of the scientific universe remains perfectly shocking to the spirit, every bit as shocking as that of the I in the metaphysical whole’ or as ‘a fly on a speaker’s nose’. It is a disproportion that is nothing but the expression of the logical being that operates by contradiction. Recognising the merit of contemporary science,

⁴ The term *Figure humaine*, the title of an article by Bataille in *Documents*, is here translated in its dual senses of figure and face.

⁵ A series of photos by Louis Carpeaux, dated to 1905 and given to Bataille by his psychoanalyst, Adrien Borel. The photographs are of a public execution in China in which the condemned was subjected to the so-called ‘death by a thousand cuts’. It was a death ordered by a ‘merciful’ Emperor as an alternative to burning at the stake. In one of the photos, the condemned man rolls his eyes to Heaven as if in ecstasy—ecstasy being a subject close to Bataille’s heart. It is known that certain ‘precautions’ were taken to ensure the victim could last the ordeal, including the administering of opium, which could go some way to explaining the facial expression.

in conceiving the original state of the world as essentially improbable, Bataille stressed that the notion of improbability is irreducibly opposed to that of logical contradiction (Idem). And so we see the deconstruction of logical thought through trivial comparisons, as was his wont when questioning idealism.

Bataille's project of transgression was also characterised by his use of contradictory adjectives and antithetical forms with a view to shredding the convenience of relations between the words in a discourse and introducing 'screaming similarities' or 'similarities by excess'. In terms of Figure humaine, transgressing visual forms meant tearing ideal anthropomorphism asunder by juxtaposing similar and dissimilar aspects. The decomposition of anthropomorphism would occur, for example, beyond the initial 'cachectic derision' (Bataille's expression), configured in the photograph of the bourgeois wedding and confronted by the alterity of the 'black fact' of the African and Melanesian photos; the latter seen as the predators of the former. This decomposition was to unfold through a progression of figurative relations 'one more disturbing and more lethal than the other: relations of "structural cruelty", cruel resemblances' (Didi-Huberman 1995, 50).

That principle is seen as a second procedure, as a difference in scale between beings and things, difference by excess, as the principle of tension, in which, for Bataille, one could situate all of human nature, as that with which it shares its likeness; humanity, that is, not reduced to a thing or an idea, but to a tension. Tension, indeed, begotten of a conflict that is impossible to resolve (*Ibid.*, 53-54).

The artistic vanguards had already revolutionised the world of images when Francis Bacon started painting. However, Bacon's pictorial proposition exacerbated the crumbling of the anthropomorphic framework already begun by modernism in general and Bataille in particular, consolidating it visually and uniquely. Approaching a figuration rooted in realism, but transgressing against it through violent formal and technical transmutations, Bacon infused his refined human figures with deformations and a heightened emotional charge flailing from the violence of his pictorial gesture. He said he wanted to represent the 'brutality of the facts' inherent to his experience of life and to the development of his greatly unconventional perception. He often said that his pictorial realism was 'an attempt to capture the appearance with all the sensations that particular appearance stirred in me', the first viewer of his own painting (quoted in Leiris 1996, 105), while the traditional realist style was something more akin to illustration or narration. This nonillustrative form, however, worked first upon the emotions before making any revelations about the fact, and was, therefore, for Bacon, an invention (quoted in Sylvester 1995, 56).

Writing about this painting of sensation, whose logic is not grounded in the reproduction or invention of forms, but in the capturing of invisible forces, Deleuze would discuss precisely this assertion. We are speaking here of forces that, by agency of a 'sensation of shock', become perceptible in the tensions they trigger through the forms, colours, brushstrokes, movements, and rhythms, contracting and stretching, alternately and simultaneously (Deleuze 1996, 39-40). Baconian figuration therefore emerges infused with imprecision and instability, conjugating realist aspects with their simultaneous obliteration.

It was after visiting a Pablo Picasso exhibition in Paris in 1928 that Bacon decided to become a painter. This exhibition left a deep mark on him, as he would later recognise himself (Sylvester 1995, 8). As a self-taught painter, he sought a style that could

represent organic form, which, when applied to the human figure, could completely distort it; an offshoot from Picasso which he felt was little explored in modern art. Picasso had unveiled an investigation of a new figuration and paved the way to abstraction. These procedures were absorbed and intensified in Bacon, who painted the people and things around him, renouncing naturalist representation and concentrating on the sensation of shock they sparked in him.

Furthermore, Bacon mainly explored a nonaestheticised position on a genre of images—mostly photographic—then only beginning to emerge in the early twenties. Hence his confessed interest in the snapshots of amateur photographers, pictures of current events, humdrum realities, sports, in short, a whole repertoire of images that attracted him for their proximity to the facts, allowing him to capture 'reality more firmly' than with the eye, not as mere reference, but stimulating an upsurge of other images (Sylvester 1995, 47-48). As a new way of looking and seeing, photographic images, especially those captured by candid camera, revealed procedures that annulled the conventional attitudes inherent to the sat portrait, with people caught in the act of their own gestures and habitual behaviours, usually by amateur photographers. Like a school of truth, this fledgling repertoire of images presented an array of bizarre deformations of the human body, all couched in an unconventional language (Russell 1971, 29-31).

A collector of assorted images from magazines, newspapers, catalogues, books, films, and friends, Bacon initially focused on pictures from a medical treatise entitled Positioning in Radiography, photos of people and animals in motion from Eadweard Muybridge's books *The Human Figure in Motion* and *Animal Locomotion*, and plates from a book on diseases of the mouth, all of which served as direct references for some of his paintings, albeit not literal references, more like triggers capable of sparking other images by prodding his memory and imagination. This stock of collected images, scattered, trodden, mistreated, and torn through intense handling in his studio, moulded a chaotic universe of imagetic stimuli for his painting, with Bacon's work impregnating itself with a paroxistic abundance and concretising violent processes of formal deconstruction.

Bacon set great store on the early experience of Soviet cinema, given the profusion of clichés being reproduced in magazines at the time and the profound revision of notions of the image, and of what they could achieve, underway in the first two decades of the century. Eisenstein's contribution to cinema was largely an innovation on his montage processes and capacity to synthesise narrative tension in a single image. Eisenstein's film *Bronenosets Potiokin* [The Battleship Potemkin] would inspire Bacon to produce works around the motif of the nanny caught by the revolution as she wheels a pram down the Richelieu steps in Odessa. However, Bacon would wait until 1957 to work on and with this image directly, plucking the nanny from the context of the film and enclosing her in a sombre geometric space. This image drew him for the historical episode it represented, but also for the deformed shape the gaping screaming mouth conferred on the face, like 'some enormous silent O' (Russell 1971, 103-104). Bacon's obsession with painting the scream was, however, one of the reasons he never felt entirely satisfied with what his works represented. Nevertheless, he painted various figures with the mouth stretched into a scream, 'the operation whereby the whole body escapes through the mouth' (Deleuze 1996, 17).

Bacon started painting at a time when enthusiasm about the possibilities photography represented for the arts was beginning to wane. He was to borrow from photography for his first work,

based on a transpositioning of stills by Muybridge. Muybridge became known in the late 19th century for his sequential shots of people and animals in movement. Using twenty-four cameras armed with tripwires and lined up at right angles to the course the animal would follow, he was able to obtain sequential movements as the horse galloped by. This procedure yielded twenty-four frames at two-thousandths of a second spaced at very short and regular intervals. He also developed extensive work with the human body in movement, photographing boxers, people with abnormal movement due to illness or disability, and fat women, claiming that he wanted to show the 'flowing actions of everyday life', even though many of the images were anything but everyday. Some of his stills were downright sinister, such as those of a child amputee getting up from a chair. His human movement frames became an important tool for artists, alongside art history or live-model drawing at art schools. His unquestionable contribution was to democratise, through multiplicity and impartiality, the repertoire of human forms available to artists: a repertoire, that is, that was not contaminated by art (*Ibid.*, 109). Bacon often said that his process of painting series and triptychs owed a lot to Muybridge's photography, born of his pursuit to inventory human movements in sequential photographs.

Muybridge's photos of boxers were direct references in some of Bacon's paintings, with the fights transcribed almost as sexual acts. Certain images from Michelangelo also came to frequent Bacon's canvases. Bacon recognised and admitted his attraction to these prototypes of masculine voluptuousness. He said that he used to manipulate the bodies in the Muybridge photos into the form of bodies he had known (Sylvester 1995, 116), proving his artistic process of fusing reference, memory, and chance, something quite common to many artists. What interested him in these movement shots was not the sequential movement per se, not the progression of 'successive appearances, but to superpose these appearances onto forms that do not meet in life' (Russell 1971, 199). We mustn't forget that the representation of movement was one of the objectives of futurism at the beginning of the century. In Bacon, this fusion takes on a whole different meaning, precisely because he was not dealing with a sequence, a physical representation of movement, but rather with the expression of a certain tension; a tension that would make eroticism a staple presence in much of his work. Though transcribed directly in some paintings by the configuration of sexual acts, eroticism is not generally treated literally. In the central panel of *Triptych Inspired by T.S. Eliot's Poem 'Sweeney Agonistes'*, painted in 1967, for example, we see a night scene with no recognisable human figures, but which suggests a murder or some such act of aggression through a form steeped in extreme violence. In the lateral panels, naked bodies lie entwined in a heap on a bed, engaged in amorous struggle on the left and accompanied by a third figure on the telephone on the right.

We can infer from Bataille the close relationship between copulation and death, as to make love is the reverse of death. Didn't Bataille once remark that 'life affirms itself even in death'? And that eroticism, the mentor of sexual activity in general, but which also goes beyond the reproduction of the species, 'is no stranger to death'? Bataille rendered this paradox explicit by taking recourse to Sade, in the sense that '...there is no libertine at least a little steeped in vice who is not aware of the great sway death exerts over the senses' and that the familiarity of death may come from a connection with a libertine idea. Believing there to be some truth behind the Sadeian paradox, he affirms that this truth is not restricted to vice, but 'could be at the very base of our representations of life and death' (Bataille 2004, 19-21). We could also say that, for the painter-voyeur, the intertwinement of love

and death pays witness to the tragic meaning of life. Moreover, the paroxistic pictorial output of Bacon revives an acceptance of strong sensations. His way of painting appeals intensely to the senses, through a kind of eroticism of the eye and body, inscribed in painting and held captive by it.

Schwerfel contends that Bacon's understanding of human anatomy came from Muybridge; after all, the self-taught painter never went to art school. But it was also through life—travel, encounters, sexual experience—that Bacon shaped his very personal conception of the human body. The fragmentation of movement in Muybridge's photos furnished Bacon with material from which to select elements of montage to be worked into a single image, as in a jig-saw puzzle. Bacon reconstructed the movement, but without concerning himself with all of its phases, giving the impression of broken flow, as in a badly edited film. The effect is one of a wound, of a mutilated body deprived of some of its fragments in motion, but which, at the same time, bundles various fragments together in a single image. Speaking of his concept of movement, Bacon once remarked that he liked to see his figures as 'pervaded by a human being, that is, pervaded with life' (Schwerfel 1996, 30-33). The movement normally induced in painting by the unbalance of a figure shifting its centre of gravity is, in Bacon, still very much induced by the brushstrokes and scraping that characterise his style. In addition, painted arrows direct the acts of the figures and movement of the viewer's eye, just as the use of circles, like magnifying glasses, stress the foci of tension within the pictorial space.

Bacon admitted that the whole conjunct of images that composed his figurative universe, especially photography, was a powerful stimulus in his painting. However, there was also the need, as there would be for any painter, to avoid the clichés inherent to this repertoire. Deleuze believes that photography was fascinating to Bacon because it already filled the whole canvas, before the painter started to work. For Deleuze, it is not by transforming the cliché that one produces 'an act of painting', because it is 'worth much more if one abandons oneself to the clichés, inviting them, accumulating them, multiplying them, as a host of pre-pictorial data', because even with a preconceived idea, the painter still finds himself faced with a series of equal and unequal probabilities. It is only when the unequal probability becomes a certainty that the painting can begin, and in order to avoid the clichés, Bacon will make marks at random 'to destroy the nascent figuration and give the Figure a chance, the improbable itself'. It is a manipulated randomness, however; one that allows him to proceed with making a painting he knows he wants to produce, although he does not know how, finally plucking from the figuration of clichés, photographic or otherwise, 'a pictorial Figure' (Deleuze 1996, 59-62), freed from figuration and moulded into a presence.

Paradoxically, the deformations of Baconian faces and bodies strive for a sense of resemblance. The countless self-portraits and portraits of friends are distorted and torn, on the pretext that, precisely because they are friends, he is allowed to make them suffer such violence. But this violence is perpetrated, as he says himself, 'from a distance', because he painted from photos and memories. In this play between clear references and remembrances contaminated by the obscurity inherent to their reality, we find a paradox of the dissimilar semblance, which makes the image oscillate between one and the other, as we saw in the premises of Bataille's *Figure humaine*. Hence Russell remarks that Bacon 'opts to lay a trap whereby conventional "resemblance" would seem to be excluded at first, only to be sprung upon at a later stage'. For this author, Bacon seeks 'the most direct and pungent expression of the fleeting nature

of human beings', and that what 'he glimpses in his models is the echo of a certain energy in the understanding of their dismembered nature' (Russell 1971, 141-142).

Bacon's biggest challenge or obsession was precisely to do something 'with the maximum resemblance in the most irrational way possible' and all this so as not to 'reconstruct the appearance of an image, but to reconstruct all the areas of feeling it inspired' (Sylvester 1995, 26).

Bataille and Bacon both confessed their attraction to hung meats and animal slaughter. The iconography of the slaughter house, represented in a series of photographs by Eli Lotar, dialogued with Bataille's essay 'Abattoir', published in issue n° 6 of Documents, in 1929, and seeming to position itself as a *mise en abyme* to the close-up pictures of toes in that same issue. In the first of the Lotar photos we see a row of severed bull hooves resting against a wall, off-putting for the perverse organisation of the animal slaughter and, according to Didi-Huberman, seemingly alluding to the photographic process of cutting images with a lens—as in another photo featured in issue no. 6, showing a row of choir-singers legs 'cut' by the stage curtain. For Didi-Huberman, there are two considerations here: the *artifice-cut* of photography and the *sacrificial cut*; the object of representation in the latter being the cut itself, which occurs, in fact, as a direct 'document' of what is meant by cut; it is a documentation, in short, of butchery. For this author, this 'cutting of the "lower" limbs of the body' can be extrapolated to the relationship established between the 'image process'—its formal aspects: scale, framing—, and its content. Hence he concludes that 'to produce images is to carve bodies, not just represent them'. The resemblance produced is 'an exercise in cruelty', as Bataille would later say in *L'art, exercice de cruauté* (1949, quoted in Didi-Huberman 1995, 68-70). An exercise thoroughly explored by Bacon, who represents/presents a whole repertoire of amputated figures and countless butchered sides of beef and other animal meats. It is a cruelty that Bacon does not recognise in his paintings, despite his confessed attraction to the theme, but rather in the men who display the carcasses in butcher's windows and the people who eat them.

By capturing appearances, Bacon wanted to escape the anecdote and go directly, without recourse to sentimentalism, to the sensation of the 'stench of death' typical of butcher's shops and slaughter houses. Leiris referred to the 'ageless cruelty' of his crucifixions, as well as other motifs that, though realist, break violently with the banal, such as his monkey-like men or paralytic child, inspired by a photograph by Muybridge. However, for Leiris it would be misguided to take that as a predilection for the atrocious and unsound. Quite the contrary, in fact: considering his body of work as a whole, 'it would seem that, with few exceptions, his desire to deeply touch the real leads Bacon to the limits of the tolerable'. Even when dealing with an anodyne theme he still needs to infuse it with a wealth of paroxysm, as if the act of painting necessarily derives from a kind of exacerbation sprung from the contingency that it is only possible to capture the reality of life in its genuinely screaming form, like the scream of an artist filled with a rage to apprehend the world (Leiris 1996, 18-19).

⁶ Experimentation understood as acuity of seeing and knowing. Probation as that which takes us by surprise, looks us in the eye, and disarms us. Form as provocation, as restlessness, would stem from the Batailleian 'desire of the symptom'.

⁷ See G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art* (Paris: Minuit, 1990).

It should not be forgotten, however, that Bacon's pictorial process, as the artist said himself, relied upon a considerable opening to chance, as he stood before the canvas with only a vague intention, awaiting the pictorial fact, coaxing it and being coaxed by it. With images in general, and photography in particular, the artist maintained a relationship that was fundamentally subterranean: with the created image only very rarely revealing this impregnation as a starting point or course. Bacon considered himself a crop sprayer into which he poured everything he saw and felt—a fact very much reflected in his work.

Bataille, on the other hand, used images as part of a dual process of reading in which they interacted with the text. The image never confirms the text upfront, but refers to it through a dialectical play that never settles into a synthesis, but fans out in multiple directions. His theoreticocritical endeavour unfolds as a plural dialectic which Didi-Huberman's powerful study qualifies as 'heretical', 'negative', 'regressive', 'alienating', 'tangled', 'concrete', 'static', and 'symptomal'. This dual regime of the image that emerges in his work derives from a critical game—or rather, 'task'—of forms exemplified as 'metamorphosis, a coming and going, repercussion, clash, alteration, dialectic'. Through these processes, the reader/viewer is always confronted by the poles of visual experience, configured as experimentation and probation (Didi-Huberman 1995, 369-370)⁶. The possible 'synthesis', derived from a 'crisis of forms', forms devoted to the formless, causes a certain 'indisposition in representation' and opens up the aesthetic field (*Ibid.*, 371-374). The images and texts of the journal will, therefore, destabilise the redemptive function of the words and images of art through 'transgressive forms' and 'lacerating resemblances', providing an opening, a gathering up of forms and formless resemblances. After all, the iconography in Documents replaced resemblance to the same with a resemblance to the other, while postulating a kind of 'aberrant body' (*Ibid.*, 38).

As participants in the artistic output of modernism, Bataille and Bacon explore one of its founding principles: the fragmentation and decomposition of the human body. Fragmentation triggered by the crisis of identity of the single subject, the very crisis that slashed and sliced consciousness. By instituting unusual compositions, framings, montages, and croppings, the modernist image contributed, among other things, to the development of a lacerated and lacerating imagination. A laceration that reaches representation in the spatial sense, privileging a presentation that contemplates the temporal, that is, the experience of the image. The experience, in short, of a 'symptomal representation'⁷. A representation that is fragmented by the impossibility of conceiving of the notion of 'the identificatory unity and totality of a fixed reference and a single subject. The representation, then, of a rent subject, but a representation nonetheless—or, better still, another, unstable, precarious, and torn representation' (Tofani 2005, 417).

In their endeavour to decompose the body and eradicate anthropomorphic idealism, Bataille and Bacon use images as an intermediary between reality and its configuration, and they obtain plural but converging results. And so, in this process of approximation between art and life, both consolidate the disfigurement, tearing, and desecration of ideal images of art. A process that sacrilises the profane and humanises the sacred; rendered so through art, humanity's true grasp of the real, all but obliterated by idealism.

REFERENCE LIST:

Aumont, J. 1993. *A imagem*. Trans. Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Papirus.

Bataille, G. [1943] 1992. *A experiência interior*. Transl. Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné, and Antônio Ceschin. São Paulo: Ática.

_____. 1970. *Oeuvres complètes. Premiers écrits: 1922-1940. Vol. 1*. Paris: Gallimard.

_____. 1979. *Oeuvres complètes. Vol. 5*. Paris: Gallimard.

_____. [1957] 2004. *O erotismo*. Transl. Cláudia Fares. São Paulo: Arx.

Bois, Y.-A., and R. E. Krauss. 1997. *Formless. A User's Guide*. New York: Zone Books.

Deleuze, G. 1996. *Francis Bacon. Logique de la sensation. 2 vol.* Paris: Éditions de la Différence.

Didi-Huberman, G. 1995. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula.

Leiris, M. [1983] 1996. *Francis Bacon ou la brutalité du fait*. Paris: Seuil.

Russell, J. 1971. *Francis Bacon*. Transl. Michel and Sidney Anthonioz. Paris: Chêne.

Schwerfel, H. P. 1996. *De chair et de sang*, in Francis Bacon.

Beaux Arts Magazine, Hors Série. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou.

Sylvester, D. 1995. *Entrevistas com Francis Bacon. A brutalidade dos fatos*. Transl. Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac & Naify.

Tofani, W. P. 2005. *Imagem e figura. A representação em Georges Bataille e Francis Bacon*. PhD dissertation, postgraduation in Literary Studies: Compared Literature, FALE-UFMG.

WANDA DE PAULA TOFANI (Belo Horizonte, MG, Brazil, 1942) Visual artist and teacher at the Escola de Belas Artes/UFMG since 1990, Tofani holds a doctorate in the study of Letras [Languages and Literature] from UFMG [Universidade Federal de Minas Gerais], in the field of Comparative Literature. In her dissertation, she developed a research on Georges Bataille's school of thought and on the work of the British artist Francis Bacon. Since 1981 she held solo and taken part in group exhibitions. Lives and works in Belo Horizonte, MG, Brazil.

BORDERS AND BOUNDARIES: FRAMING THE UNFRAMED

AVIS NEWMAN (seminar-workshop)

TAKING INTO CONSIDERATION EDGES, SURFACES, AND THRESHOLDS, THE SPACE OF OPEN-ENDEDNESS AND THE UNFRAMED

The frame of painting traditionally internalises the picture and lends cohesion to the image, giving a clear understanding of inside and outside. It is a 'marker of limits'.

The frame insinuates a unifying synthesis and alludes to holistic models of completion. It creates an illusion of the unique experience of looking, whereas the Unframed interferes with any anticipation we might have of ordered limits or closure. The Unframed evaporates the thing at its edges. There is a transgression of boundaries and borders, a tension between the nameable and the unnameable, and that which is beyond the realm of language. The Unframed invariably suggests the possibility that something is missing and will always elude our grasp.

To suggest an analogy—the practise of drawing whilst complementary does not possess that illusory consistency. The fractured, open-ended, and incomplete that can be a consequence of the Unframed are inherent characteristics of the drawing practise, as space and image is essentially speculative. This natural inclination of mark making comprises a relational organisation of individual independent inscriptive acts—which is not the expression of a unitary world.

In drawing the surface maintains its separate existence. There is an ambivalent status between the mark and its support. Only during the process of marking is cohesion found and a somewhat precarious 'internalised' frame constructed—almost as a by-product of the articulation of marking thoughts. Thoughts, which by definition are in a state of flux, and suggestive of a perpetual potentiality.

It is the uncertainty of the edge and how it meets the real that then holds a fascination...

Without the structural certainty of framing, the work space is one of displacement, open to an imminence of actualities...

AVIS NEWMAN (United Kingdom, 1946) Exhibition curator and contemporary British artist, who throughout her career has worked across a range of media, although since the early 1980s has been primarily associated with large-scale, minimalist drawings on unstretched canvas—usually pinned directly to the gallery walls for display. Central to Newman's own practice as an artist is the notion of drawing as the silent act of marking, gesturing, and making signs. She describes drawing as the activity that is closest to pure thought. Lives and works in London, England.

LOOKING FOR PAPAI NOEL

IGOR SEVČUK*

I hope not to lose my thought; any time soon the airmachine is taking off. In the smooth metal can, I am positioning myself:

- I'm going to the other side (of the Atlantic Ocean)
- there are some Brazilians (waiting for me)
- behind thin aluminium walls there are clouds (deadly).

A few hours later the rain has calmed the smog of the big city. Driving from the airport through dark suburbs I naively asked: 'Does anyone live in these houses?' Sitting in a van, passing by unlit trashy homes I ignored awareness of poverty. We drove through the new dark territory, the huge potentiality. I wanted to lose arrogant Europe and u.s. entertainment out of my site. The conversation was simple, based on the first superficial impressions. However, our host Marco laughed so happily. I imagined this laugh contained something that we—three selected artists coming from Europe—still didn't succeed to ask. Some Brazilian way of life. The young moon was smiling too. As part of the globalised artist lifestyle, we woke up in our hotel rooms. We opened the layers of curtains and we observed the view: Belo Horizonte.

With a few huge bricks and a wooden board I was positioning myself again, this time in the workshop. I covered the board with a bright yellow plastic. (I was sensing that yellow is one of the popular colours in Brazil.) On top of the improvised table I placed a few empty photo frames. This was the playground for interaction between me and other Brazilian artists. Normally, my art takes its input from interaction with some 'common people' that I meet. Mostly they just pose in front of my video camera in their private surroundings. It is like posing in front of a painter who is making a new composition. Wandering through the huge studio spaces of the workshop I asked other participants if they could bring me some of their private photographs. I was specific: I requested only the shots of them posing with Santa Claus. Even in warm Brazil everyone was informed about the chilly character of Santa Claus. Over the course of the next few days I received the contributions, which consisted of all kinds of nostalgic and cute childhood photographs. Some of the photos came in big albums, while others were handed to me as A4 photocopies of precious early identity images. I was moved, but did not receive a single Santa Claus setting. Yet I did find a few images and illustrations in the magazines, suggesting that Santa Claus was still active here.

To explain the idea behind my Santa Claus request (including my growing archive of private snapshots), I would like to refer to the text by Helen Petrovsky, 'The Anonymous Community'. Here I have collated a few sentences from her essay:

What is this 'other' that transforms all visible signs crowded in a photograph into a historically meaningful image? It is not just private life rendered visible in the captured moment. 'We' and 'they' form the continuity of an unwritten

history. It is unwritten precisely inasmuch as it avoids closure by speaking for and in the name of an indeterminate collective. This possibility opens up in a time of so many endings and is thus a promise. There is a new subjectivity waiting to emerge in our not so divided world.

I already did some works based on the thematic of Santa Claus. First of all I was interested in the psychology and tension that is produced in a child's encounter with this hybrid historical character. Santa Claus has the privilege of supernatural presence, surveilling what the child is doing and deciding if he or she will get the presents or instead be punished by the end of the year (whatever that may involve). In brief, the legend began with a 4th-century Christian monk helping poor people in Anatolia, nowadays Turkey. In the centuries that followed the worship of this saint spread along with Christianity and blended with local folklore throughout Europe. British and Dutch versions were then imported in North America and subsequently merged. During the 20th century the massive campaign by Coca-Cola popularised Santa Claus throughout the world. Many countries of Europe welcomed this hybrid Santa in a new red uniform. Still, in the Netherlands, the previous Christian version called Sint Nikolaas remained slightly more popular. The Dutch holy man is assisted by a clumsy and complicated personality called Black Peter (Zwarte Piet). This black helper is a kind of hybrid too: a combination of a devil from Germanic mythology, Italian chimney-sweeper, liberated Ethiopian slave, and so on. But leaving aside all the historical controversies (including a recent ban on Santa Claus in parts of my home country, Bosnia), the Santa tradition remains both appealing and terrifying to children, it being their first encounter with some higher, metaphysical authority.

After two weeks of looking for pictures of Santa Claus in Brazil failed to yield any results, it was obvious that I needed a new strategy. I had only two more weeks left. Anyway, I didn't plan on doing serious 'research' towards a 'clean' presentation of the results. Ever since the time that I was a committed painter I have relied on the unpredictable laws of improvisation and intuition. And I still can't take seriously any scientific pretension in the field of arts. So I just asked the first person I met in the workshop for another kind of meeting. I agreed with Gaby to look for traces of Santa Claus at her home. The plan turned out to be not quite that simple. Upon arriving at our destination I realised that entering a real Brazilian home involved much more: we had lunch together with Gaby's family. But the most confronting was checking the piles of boxes with family photographs. I was a complete stranger who after a brief introduction was supposed to go digging in the intimate history of a family life. Luckily, just after a quarter of an hour of unsystematic photoarchaeology I had an encounter with a snapshot of the Brazilian Santa Claus. I found out that locally he was called Papai Noel. Going on with the search, I also discovered some other scary-beard people who were part of local traditions.

From the start of the investigation up until finding the authentic shots of Papai Noel I also collected many other images. I hoped to mark out a new field of potentiality to which I would like to return in the near future. Here, by putting my Brazilian 'beyond painting' search for raw materials to an end, I would like to go back to my original starting point: the one of the photographs from 1980s Bosnia (see image at page 50). It is a digital picture of the older photographic print. I took it slightly awry, focusing on Santa Claus in the middle. By doing this I blurred the right part of the setting. On the left you can still make out a red communist slogan. Santa Claus unites two brothers on his lap: two boys that used to be naughty in their spare time. Now they are together with fear in their eyes. After the months of warnings to behave properly, not to fight with each other, and to respect the authority, they are now confronting the 'reality of the Judgment Day'. As a boy I never could make this final step. I just froze in horror and refused to go get my presents. Certainly I can't speculate what this would mean in political terms, as I was a small boy. I guess I was not even refusing anything but I was just being paralysed. There was no way I would voluntarily come forward and obey the great tradition of the bearded surveillance man. The picture with two boys who together succeeded in this mission should speak for itself. No need for translating the slogan on the wall behind.

STILL LIFE

LISA MILROY (lecture)

"Hello, and good evening. It's a pleasure to be here in Belo Horizonte as a member of *Pintura além da pintura* workshop."

Whenever someone asks me what type of painting I do, my reply is 'Still Life'. It may be a brief response, but it's entirely sincere—I feel at home within the tradition of still-life painting.

I began painting still lifes in the early 1980s when I was a student at art school, and have done so ever since. The imagery of my paintings has evolved over the years to include not only objects, but landscapes, street scenes, people, and animals. However diverse the motifs, the contemplative, descriptive nature of still-life painting has remained constant. I also appreciate the term 'still life' for the two words that comprise it, reflecting two essential qualities of painting itself—stillness and movement.

The first paintings I exhibited were of single objects, such as Book or Map in 1984 (see images 1-2, page 62). The single object grew into stacks of objects, lines of objects, and finally a grid or a scatter. As my paintings grew more complex, their sizes increased from under a meter to over two meters. The medium, oil on canvas. Compositions derived as much from the tradition of still-life painting, and minimalism, as from museum exhibits, department store displays, and the way people arrange domestic objects around their homes. The type of objects depicted ranged from books, shoes, clothes, hardware, records, light bulbs, Greek vases, Japanese prints, and stamps.

The little scenes on the stamps, of landscapes, buildings, or cityscapes, were a joy to paint. They paved the way several years later for paintings of places, such as Finsbury Square, 1995, Sky, 1997, or Upper Street, 1999 (see images 18-20, page 65). Similarly, my early paintings of Greek vases, embellished by various personages, gave rise to paintings of people and animals. And my paintings of Japanese prints sparked an interest in paintings that suggested a story. My curiosity about what people got up to, such as the geishas, led to *Scenes from a Life in 1999*, *Hot Tub*, 2002 (starring geishas of my own invention), and *Shopping for Shoes*, 2003 (see image 26, page 65, and 27-28, page 64).

So—how did I first arrive at painting objects? A tutor on my Foundation Course at art school advised me to only draw what I loved. Taking up his suggestion, I embarked on large-scale drawings of a seashell that I'd brought to London from my home in Vancouver.

I loved the seashell simply as something beautiful to look at. As a souvenir, the seashell stirred up a happy sense of connection to the home I'd left behind. But it also evoked the sadness of separation. When I looked at my finished drawings, I experienced

a replay of this mix of feelings, which, artistically, I found very exciting. It prompted me to use my seashell as a benchmark to locate other objects to draw and paint, objects that triggered the same set of feelings, of connection and loss, presence and absence, of fullness and emptiness.

The realness of such objects may have ignited my desire to paint, but in my studio, it was my recollection of them that set a painting in motion. I never painted an object directly from observation but rather from how I imagined it, which was also an effective way to edit detail. An object as I pictured it corresponded to the type of marks and gestures I enjoyed making with paint. While imagining the brim of a sailor's cap, as in *Sailors Caps*, 1986 (see image 29, page 66), my arm instinctively swept up and down, curving across the canvas in a bid to describe and capture it. It was the same for describing light bouncing off the shiny rim of a shoe.

Painting for me weaves together feeling and thinking with acting and looking, and injects me with a wonderful, heightened sense of being alive.

In 1991, I began to re-evaluate my relation to objects. I found myself attracted to objects that existed less as a material thing and more as a concept, like atoms or stars, or even a traffic jam. Such objects are characterised more by the group in which they're located than by their individual appearance. When I think of stars, what comes to mind isn't so much a single star, but pinpricks of light scattered across the night sky.

However, my painting language at the time couldn't accommodate such an image, and it unleashed a major painting crisis. The outcome was a series of paintings in which I rerouted my pleasure of describing objects to charting the structural patterns that defined them as a group. In making the paintings, I replaced the objects with small squares of paint.

I was delighted to have tumbled upon such a different approach to the still life. But after a year of painting nothing but squares, I'd had enough of the restricted diet, and felt hungry to paint once again from the tangible world. How to proceed?

As I studied one of my paintings of squares based on a crowd, the thought occurred to me—why not paint an actual crowd?—and I set about painting scenes of people viewed from high above, swarming over a concourse.

My love of travel pointed to the next step. One day, idly leafing through a holiday brochure, I was struck by how clichéd photographs reduced glamorous holiday spots and famous destinations to a few key attributes, immediately identifiable. France equalled the Eiffel Tower, or a man in a beret with a baguette tucked under his arm. Canada turned into a display of totem poles, or a bottle of maple syrup. With places absorbed by objects as such, in my mind they acquired an objectlike presence, which made them available for me to use as motifs. My crowd paintings transformed into paintings of beaches and hotel rooms, sunsets, mountain peaks, and banquets.

In 1993, just as I struggled to take my paintings further, what luck to receive an invitation to go to Japan and spend four months painting in Tokyo!

Japan is the most visually exciting place I've ever been to. Thrilled by Tokyo, I threw away my travel brochures as the basis of my paintings and started to take my own photographs instead. I clicked at whatever caught my eye, as if to celebrate its presence or claim it as my own, and then used the photos to paint

* Regarding Igor Sevcuk, see page 50.

everything I loved about Tokyo. Shoes lined up outside temples, kimonos in department stores, TVs on display, aquariums, clothes pinned to a laundry line. I was back to painting objects again, but this time in context of where I found them rather than isolated against a neutral ground.

By 1995, the imagery of my paintings had become quite wide ranging, but remained strangely exclusive of people. That summer, I went back to Japan for a holiday. On my return to London, I was hit by an urge to celebrate my visit by painting something utterly gorgeous, as if to mirror the sheer gorgeousness that I had experienced. A kimono sprang to mind, and I seized the opportunity to paint it draped around a person. Elaborately coiffed and made up, her head and hands posed just so, the Japanese bride seemed more like a doll than a living person. By thinking of the bride as an object and painting her as such, I tricked myself into finally painting a person.

I developed my foray into portraiture by treating people as surfaces to describe, no different from building façades. I based my portrait paintings on photographs I took of people hanging around the steps of the British Museum, or at Leicester Square. What drew me to them was the absent look of someone waiting.

By the end of the 1990s, not only did I feel sick of painting a person in such an alienated fashion, I'd become curious about her personality. What was the person I painted actually like, I asked myself. What did she think, what did she do, what did she feel? As my emotional connection to portraiture shifted, it ignited a need for a different way of painting. In 1999, new possibilities bloomed when I turned my gaze to myself and painted *A Day in the Studio* (see image 48, page 69). Several recent paintings also address aspects of the creative act, with studio scenes, or depictions of the waste involved in making things, like scrunched wads of paper when one is trying to write.

A word on repetition. Throughout the 1980s, I used repetition as the compositional device for many of my paintings. On an emotional level, I understood repetition as a form of celebration, confirming an object's presence—here it is (and here I am), isn't that something!—over and over again. But I also saw it as an expression of loss—let's paint this again and again, to make sure it won't disappear. My tendency to paint in series stands as another example of repetition.

But sometimes repeating an object just isn't enough to keep it in mind and despite my efforts, it disappears—hence, paintings of objects hidden in the dark, obscured by darkness. When an object rebounds from such a cancelled-out space, its presence can become so charged that from time to time it ends up as a real thing, like the food which I modelled from clay and painted with oil paint (see images 57–58, page 70).

Shadows of my objects always fall to the right. Perhaps this is due to the nature of reading—the eye starting on the left side of a page and moving across to the right. Or to being right handed—in drawing, not wanting to smudge an image as my hand moves across the paper.

How much information do I need to conjure up an object? In a painting of a tea bowl, layer upon layer of detail slowly accumulates, whereas in *Painting a Picture*, 2000 (see images 62, page 70), a quick flick of my wrist and there's a hamburger, its mere outline sufficient.

I'd now like to focus on the painting itself as an object, and on the objects connected to the craft of painting, by way of some photographs of my studio (see images 63–65, page 70, and 66–74, page 72).

At the heart of my studio is my studio chair. And then, my couch. The couch is good for looking in a daydreaming way at either a finished painting, a painting I'm about to begin, or one on the go. But when my critical eye is needed for a painting in whatever state, only my chair will do.

Oddly, I've never made use of a hanging system in my studio. It's been my habit to look at a painting as an object-in-the-making, rather than as a completed work. I see it leaning against the wall, or propped on a stool or the easel. Of course, I recognise the moment when a painting is finished and stop working on it, but my only experience of seeing it finished, detached from my involvement, is when it hangs flat against the wall in someone's home or a gallery.

Over time, objects of my craft have assumed a life of their own. The canvas with its textured weave, and paint with its creamy bulk are like old familiar friends who've come to inhabit my studio. And my paintbrushes. If I accidentally drop a paintbrush on the floor and step on it, I always apologise, as I can almost hear it cry out in hurt surprise. When a paintbrush comes to the end of its life, I thank it respectfully before consigning it to the rubbish bin.

Whenever I use a photograph for painting, I'll glance at it as I hold it in my left hand while with my right hand I grasp a paintbrush and apply paint to canvas. Painting in such a manner, I occasionally grow aware of a pleasant feeling of contained-ness. Perhaps it's tied to an ancient body memory of clutching a teddy bear or comforter while watching TV or reading a book.

I live and work in the same building. My flat is separated from the studio by a door at the end of a hallway. Each morning as I stand in my bedroom getting dressed, the ritual of donning my studio clothes puts me in the right frame of mind for painting. The smell of paint embedded in the fabric, even the sight of paint smears, helps me leave the mental zone of my flat and enter that of the studio.

More often than not, I'll answer the telephone in the middle of working, as I appreciate the chance interruption and the role it plays in refreshing my eye. The telephone is located just outside my studio, in the hallway. A conversation means suspending my connection to painting, and simply holding the telephone receiver, so different in weight from a paintbrush, widens the gap between me and the studio, so that when I return, I catch sight of my painting from a new perspective.

To bring my talk this evening to a close, I leave you with a painting of a studio that presents a view of both the inside and outside (see image 75, page 72).

LISA MILROY (Vancouver, Canada, 1959)

One of Britain's leading painters, Milroy moved to England when she was just eighteen and has lived in London ever since. She trained at St. Martin's School of Art and Goldsmiths. In 1988 she won the John Moores Painting Prize; in 2002 her work was the subject of a major survey at Tate Liverpool, and in the same year she was short-listed for the Jerwood Painting Prize. In 2005 she was made a Royal Academician. She has travelled extensively, particularly in Japan—the influence of which can be seen clearly in her work. Collections featuring her work include the Tokyo Metropolitan Art Collection as well as the Arts Council of Great Britain, the British Council, and the Metropolitan Museum of Art, New York. Teaching has always been an important part of her career, in Britain and abroad; she has just taken up her post as Head of Graduate Painting at the Slade School of Art, London. Lisa Milroy is represented by Alan Cristea Gallery. Lives and works in London, England.

SOME IMPRESIONS ABOUT PAINTING

JÚLIO MARTINS

(version by ANTHONY DOYLE)

There are many ways of approaching a painting: straight ahead, until you stand right in front of it and study it face to face, with an air of interrogation, challenge, or admiration; or obliquely, like someone exchanging furtive knowing glances with a passerby; in zigzag, advancing and withdrawing, like a strategist, in movements reminiscent of a game of chess or military manoeuvres; sizing and feeling it up with the eye, as a gluttonous guest would a laid table; circling it like a hawk before alighting or a plane before landing. The frank way, the furtive way, the reflective way, the way of the hunter, and of the magnetised stare...¹ Octavio Paz

MAGNETISE THE GAZE

Approaching a painting, in the words of Octavio Paz, requires an attitude of orbit and gravitation: the painting simultaneously attracts us and repels us, like a sun.² Referring to the metaphor of the sun as a sign of visibility (light) and sensibility (vital heat) raises two fundamental epistemological vantage points from which to consider painting: formal visibility and phenomenological manifestation. 'Orbiting round painting'—that's how Paz defines such contemplation: an intense power play of forces set in movement by the eye. Beyond the retinal posture denounced by Duchamp, for Paz, painting entices the 'visual appetite'. Instinctive, this appetite begins in the eye that, with 'inflexible and slow assurance', has itself reached by waves and vibrations that surpass visibility itself and invade the entirety of being. Didi-Huberman tells us that seeing only manifests itself when it opens up to that which returns its gaze. When we look at what is before us, that something looks straight back, imposing an inside, a within—dimensions that face us interiorly. What opens up is a true visual potency that returns and intensifies the gaze and becomes manifest in a rhythmic game of advances and withdrawals, appearances and disappearances. This is the dynamic put in motion—put into play—by the gaze: everything we see is sustained by and harks back to a 'work of loss'. The act of seeing dispatches and opens us to a void that stares back at us, regards us, and, in a sense, makes us.³ Octavio Paz describes this whirlwind that blasts and defines the 'act of seeing paintings' as an experience of intensive participation. Rather than revealing or rendering itself visible, what painting gives us is "an array of sensations" that impregnates the gaze and expands it to the terrain of deep inner experience. To partake of a painting is to allow yourself to gravitate toward and around it, moving the senses—in both acceptations of the word—, opening oneself to the experience of being carried away by it.

To approach a painting and make the effort to see it entails activating this intricate sensible and interpretive network. As such, what is done in these notes is a series of experiments in which

the aim was to magnetise the gaze before the vast 'constellation of magnetic forces' that presents itself and opens in a painting, to use the terms of Octavio Paz. Among these visual, sensible, evocative forces that work upon the canvas, it is impossible to ignore or omit the weight of the tradition built over the centuries in the field of painting. To approach painting requires a critical eye, one that ponders on its disciplinary dimension: its history (ruptures, continuities, achievements, and choices), vocations, interests, problematics, analytical apparatuses... In the contemporary context above all, this critical dimension—which defines painting as knowledge production—is fundamental, as confirms Catherine David, the curator of Documenta x:

painting as a space of resource, resentment ... and nostalgia doesn't interest me. However, if painting is a medium, a gesture, a mental, physical, or emotional space more demanding and complex than all others, I can take that into account. When I say demanding, I mean that painting has such a long history, a heroic history in this century, that it's not so easy to just face up to a wall, canvas, or page today.⁴

So to want to think painting is, therefore, one of the hardest tasks in the field of art. From the outset, what interested us was to reflect on what differentiates painting from other possible modes of image construction. What are the specificities inherent to the arena of painting that have configured the activity as a language? What are the characteristics and elements of this language and the scope of its competencies? What can be essentially and effectively recognised as the 'intelligence' or 'wisdom' of painting? How does painting think, express itself, and formulate its communication? How do exclusive forms of seeing articulate in painting? How does one define 'pictorial'? What are the possible meanings of painting in contemporary art? These are all highly complex and difficult questions. We dare not face them down. It is probably better to approach them obliquely down some tangential lines of escape; take some of the paths described by Octavio Paz, summon the history of art and get some 'look-at-the-paintings' exercise, in the hope of reaping some impressions.

A PRACTICAL PROBLEM

Thomas Struth's work reveals an undeniable interest in painting. Many of his photographs have pictorial qualities: on the compositional level, in the texture, and colours, and in the themes. Of particular note is the series of photos in which he captured visitors to museums in the act of contemplating artistic masterpieces. For Brian Sholis, 'with a unique aptitude for representing objects as they are lived and time as it is felt, Struth's chronicles function as historical paintings for the new millennium'⁵. This is precisely our problem. In 2004, the painter Ulrich Lamsfuß appropriated a photograph from Struth's *Paradises* series and painted it in oil on canvas in exactly the

¹ *Rufino Tamayo* (Barcelona: Polígrafa, 1982), 7. (All translations from Spanish into Portuguese by the author.)

² *Idem*.

³ Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha* (São Paulo: Ed. 34, 1998), 31.

⁴ Quoted by Stéphane Huchet, *Castaño: Situação da Pintura* (Belo Horizonte: C/Arte, 2006), 24, 25.

⁵ *Art Now 2*, (Köln: Taschen, 2005), 500.

same dimensions as the photograph. What could possibly have been the point of this exercise?

Sherrie Levine has already shown through her appropriations of photographs by Walker Evans that authorship in photography is rendered problematic by its technical reproducibility. However, Lamsfuß's transposition raises questions about an aspect essential to painting, namely the authorial mark inherent to technique. Painting is always artisanal, as the artist will inevitably conduct his brush with his own particular calligraphy and heat. Pictorial practice engenders the most unique and auratic image with which we can relate. Each brushstroke invites us to accompany the making of the image with patience and participation. Painting manifests a technique meaningful in itself and which appeals for sentiment and subjectivity in the contemplation of it, which prioritises sensitive perception. The layers of paint, the glazing, the impasto, and brushstrokes visible in the paint correspond to a gaze that slowly decants, fumbles, and savors. It is a skin woven onto the canvas: the skin of paint stretches and integrates our sensibility with its own. A sensual contact between epidermises: the painting solicits and involves all the senses in its multiple suggestions. While it is true that it represents, it also affirms an ostensible presence, because beyond showing, painting manifests. The gaze stimulates itself in a vigorous viscerality beneath the skin of paint.

However, through the sense of concreteness Lamsfuß confers upon his painting, the precision and quasi-anonymity with which he creates his sure and narrow brushstrokes, according to a virtuosic hyperrealist technique, he calls the very statute of 'picturing' into question. In this operation, Struth's photo neither gains much in terms of expression, nor loses much in terms of objectivity. Lamsfuß's work reveals a power of mimesis that is uncommon in pictorial nature, incorporating the photographic language and its representative connection with the real. This undecidedness between the 'photographic' and 'pictorial' generates what Jean Baudrillard identified as 'the hallucinatory resemblance of the real to itself'—Hyperrealism—, which betrays an unreality even in the most convincing simulacra. Gerard Richter is another painter who orchestrates complex borrowings between painting and photography.

PAINTING BEYOND PAINTING

It is very appropriate to think of painting in these terms. The vocabulary that reconciles progression and preservation indicates clearly the state of painting in contemporaneity and the nature of the relations it maintains with its long and prodigious tradition. In pursuit of autonomy, the pictorial field experimented throughout the 20th century (most intensely in the first half) with successive revolutionary shifts in its parameters. It was also frequently questioned during this time, and even had its very existence placed in doubt: proclamations of the death of painting are by no means few in the history of art and have helped drive painting to survive on the verge of its own possibility. In the latter half of the 20th century, painting was largely viewed as a traditional emblem of the stagnation of art, which sought to deny it as a support and a language. But it is important to note that the strategies used to

this end always kept relations open with the very questions raised by painting. Happenings, performances, videos, installations, photography, conceptual actions, and procedures owe quite a few of their constituent elements to painting. So ours is a delicate issue. The experimental languages that surged and consolidated during those decades nurtured an ambiguous relationship with the pictorial tradition. At the same time as they rejected it, they inherited from it the consistencies and possibilities of their own lines of research.

Upon analysing the painting of Castaño, Stéphane Huchet reflects on the possibilities of painting's existence (survival?) in the historical context of contemporary art and the sapping away of modern tradition: 'Each line, each blotch, each colouration inherits the weight of that tradition in such a way that there cannot really be any genuinely new painting... There can only be painting that produces new investigations in the alluvial deposits of tradition'⁶. This apparent bankruptcy of resources and repertoire in contemporary painting has not prevented the production of some relevant pictorial pursuits. In fact, it is precisely this awareness and structuring of operations around this already consolidated legacy that has presented the painter with a consistent field in which to work.

The fine line of existence that characterises painting, [which finds itself lodged] within the interstices left by today's multiple visual universes, as if at once one of them and also the matrix from which they were almost entirely derived—the expansion of spatial experimentation owes a great debt to the experiments of painters—, offers the painter a chance to pull back from a certain impossibility and inaugurate the meaning of painting.⁷

The historical and disciplinary standing of painting therefore requires that critical capacity we mentioned earlier. The most commonly used methods among artists striving to re-signify their art as historical and artistic practice today are evidence of this critical consciousness, with restructurings, manoeuvres, rereadings, montages, displacements, pastiches, and revisions of the historicity of painting: reversibility and wanton use of the characters of modern painting, as well as its utopian conceptions and attempts to approximate life and art, and, in the opposite direction, its ambitions toward autonomy; its indecisiveness as to figuration or abstraction; technical hybridisms; citations and references encompassing everything from art history to the comic book and advertising images; the eclectic use of techniques, criteria, styles, and themes; in short, all possible devices for creating impasses for painting in painting. Today, painting is metabolising the history of its own traditions.

Harbouring an idealism in its conception of art, painting persists in the contemporary artistic field, albeit not without a certain anachronistic power. Spending time with the painters in the open studio—sharing the supper—we debated some of these questions in front of white canvases, prepared and displayed on the walls, waiting to be worked on. One conclusion was that the canvas is always predisposed to painting; the white does not hide the weight and generosity offered by pictorial know-how.

DANIEL BUREN: PAINTING EXPANDED IN AN EXPANDED FIELD OF ART

In the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris hangs La Danse de Paris, by Matisse, in a room purpose built to house the three large panels. This was a work commissioned in 1930 by Dr. Albert Barnes as a mural to adorn the entrance to the main hall of his foundation headquarters. Executing the commission proved a real

challenge to Matisse, as a lot of thought went into determining its position within the space and establishing a formal dialogue with the architecture. The "superhuman" scale and forms, especially for an artist in his sixties, saw him produce countless sketches, abandon the project more than once, and conduct reams of compositional studies using collage. Projecting an architectural painting forced Matisse to push beyond the two dimensionality of the pictorial plane. This painter known for his agile, incisive drawing, spontaneity and intuition found himself faced with the challenge of extending his pictorial research into real space, which would explain the errors in measurement, the interruptions, dead ends, and rebeginnings that would eventually lead the artist to complete another version of the triptych (La Danse de Merion) in 1933. That same year, Matisse went back to La Danse de Paris and defined its composition through studies with collage: six elegant grey figures dance against a background of orthogonal pink, blue, and black stripes. The design is superb, and the fragmentation and synthesis of the forms take figuration to its very limits. The iconography, the format of the panels, and the accelerated rhythm translate the sensation of music coursing through bodies. The work is a model for thinking about a modern painting—emphatic in its pictorial flatness—that is now called to overcome its 'specificities'.

Next, located directly behind the Matisse room, is Mur de Peintures by Daniel Buren: various white canvases of different sizes and formats wear vertical, uniform coloured stripes, forming a huge mosaic of repeated elementary forms. Originally made in 1995, this work was remodeled in 2006 precisely in order to complement the Matissean triptych. The curators were smart in their decision to bring the two works together, evincing the complex relations Buren's painting strikes with the modernity represented by Matisse, being at once the flipside of that modernity, and its continuity⁸. In this manner, Buren's Mur de Peintures extends the pictorial field: it is effectively its negation and reduction, but likewise its essentialising compass and expansion beyond the conventional limits. Daniel Buren works with the spatialisation of pictorial language. More than producing an expanded form of painting, he paints in an expanded field of art.

It is important to remember that a significant segment of pictorial research that followed abstract expressionism—tragic and theatrical, fruit of a context that demanded subjective expression from the artist and indeed from man—invested in a formal and semantic reductionism, reaffirming the autonomy of the pictorial plane, but infusing it with new conditions for the gaze that coaxed perception beyond the physical, visual, and representational bounds of painting. This reductionist tendency found in monochrome paintings its most radical manifestation. If we look at the history of art we will see a veritable monochrome tradition beginning with Malevich and developing in Yves Klein, Piero Manzoni and Robert Rauschenberg, and with discernable influence on the investigations of Mark Rothko, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Ellsworth Kelly, and Robert Ryman. Running counter to the excesses of pictorial language, in monochromes 'the sensation of colour' impregnates and incorporates the entire plane, 'manifesting' itself, revealing itself as phenomenon. In the monochrome economy, the absolute autonomy of colour is declared in pictorial space, which acquires an expansive condition that channels and emanates a perceptive invasion conducted by sheer chromatic power. The image identifies and moves itself in its very self-negation. Supplanted in their pure visibility, monochromes appeal to a phenomenological perception, making the senses loiter in the experience they provide. Following Bruno Duborgel, Paulo Herkenhoff analyses the etymology of the term 'suprematism'. Derived from Latin and Polish, the term

designates the ontological function of 'unveiling', 'manifesting', 'presenting the Absolute as "nonobject"', 'nothingness', 'abyssal being', 'a formal zero'⁹. For Huchet, in suprematist canvases

the eviction of objects saturates the gaze, which finds itself, all of a sudden, returned to its own enigma—arduous and resistant: nascent abstraction insisted on repositing itself to our 'imaging' consciousness. We know that Malevich suggested that we 'can't not see', that seeing is somehow constitutive of man, representing a veritable 'existential'. In the case of suprematism, the inaugural moment of the monochromatic trend in painting, seeing nothing was a way of seeing seeing, void of objects.¹⁰

So the viscosity that absorbs us in the monochromatic pictorial plane is both dense and profound. There is nothing ingenuous, tautological, or pointless in what works so densely upon these surfaces. We feel—much more so than see—the immediate capacity of colour to communicate meanings and sensations, as well as the discursive and sensible potency it is capable of making manifest to the gaze.

In pursuit of this powerful ground zero, various proposals arose that envisaged a painting stripped down to its barest minimum in terms of form, content, and expression. Daniel Buren is an important painter in this sense. His pictorial research is based upon a radical reduction and spatialisation of the scrutiny of pictorial language. His 'visual tools' are basically coloured vertical stripes set against a white background. These striped surfaces—modules destined for repetition and relational mountings—serve as asemantic signs. The desired neutrality is reinforced by absolutely inexpressive workmanship. The artist's aim was to mark a point of inflection within pictorial tradition. Hence he integrated his works with real space, configuring an expanded field. If investment in the form and two dimensionality of the plane were motors driving the modern revolutions that occurred in the field of painting (often in such a prolix way), Buren shut down the formal communication in his striped modules and contextualised the painting in the ramifications of its installation within the spatial environment.

Buren's work has always been fundamentally critical, both in terms of its formal procedure and in its institutional and market relations. In 1966 he formed the BMPT group alongside Mosset, Parmentier, and Toroni, though it lasted only a year. The group's core attributes were a critical stance toward the artistic institutions, the denial of the prevailing aesthetic parameters (especially the pictorial), and the creation of actions and manifestos. In the Salon de la Jeune Peinture of the Musée

⁸ It is worth mentioning another use of this curatorial strategy at that same museum. In the midst of dazzling jewels of Fauvism (Matisse, Derain, Vlaminck, Marquet) and the luminous colour of paintings by Delaunay, Metzinger, Picasso, and Léger, a narrow doorway invites us to enter and contemplate the work Cabinet de Peinture by Niele Toroni. The artist applied calculated and brief strokes of a #50 brush directly onto the wall. The brushstrokes repeat at regular 30-centimeter intervals in the three primary colours, black, and grey. The curators built this expositive device as a parallel niche that opens to the consecrated history of painting. The work and its mounting formulate a conclusive statement on the pictorial tradition.

⁹ Paulo Herkenhoff, 'Monocromos, a autonomia da cor e o mundo sem centro', in *XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*. Curators: Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998), 193.

¹⁰ Stéphane Huchet, 'Densidades e visibilidades contemporâneas', in *O visível e o invisível na arte atual*, orgs. Marcos Hill & Marco Paulo Rolla. (Belo Horizonte: Centro de Experimentação e Informação de Arte, 2002).

d'Art Moderne de la Ville de Paris, for example, the BMPT artists withdrew their works from the exhibition the day after its opening, leaving in their place a manifesto that leveled scathing criticism against painting: 'To paint is to confer an aesthetic value upon flowers, women, eroticism, our everyday surroundings, art, Dadaism, psychoanalysis, and the Vietnam War. We are not painters ... we will not exhibit'.¹¹

Buren's tool or visual utensil (outil visuel) is critical par excellence. Formally, its visual economy takes painting to that asemantic, inexpressive, self-referential, almost incommunicable ground zero. Their repetition and disposition in the environment achieve and manifest a veritable activation of real space, configuring a unique happening with each different mounting. Hung and therefore requiring modes of perception that go beyond the merely visual, these paintings contextualise and reveal the space, mobilising the architecture, and, in short, qualifying the spatial context whilst subjecting it to a critical reading.

To invest(igate) (in) space is to tackle a broad conceptual field that yields multiple aesthetic possibilities. Proof of this complexity was Buren's exclusion from the VI Guggenheim International Exhibition in 1971. Buren's project consisted of two complementary interventions: one inside the Guggenheim Museum and the other in urban space. The idea was to hang a huge blue-and-white-striped canvas (20 x 10 m) from the ceiling of the central atrium. This enormous banner, hanging three meters off the floor, was to form a virtual inverted T with a smaller canvas (1.5 x 1 m) hung perpendicularly at the other side of the street, on the corner of 89th Street and 5th Avenue. This was to be Buren's first use of his visual tool in a museological architectonic space. However, when the other participants in the exhibition learned of Buren's project and realised the inevitable influence it would have over all the other exhibits, they threatened to pull out of the show unless Buren's banner was withdrawn. The curator, Diane Waldman, caved in under pressure and Buren's larger work was pulled from the exhibition. Buren, in turn, refused to exhibit the smaller work outside the museum. Benjamin Buchloh identifies an important issue this incident raised:

The argument of these artists—Donald Judd, Dan Flavin, Joseph Kosuth, and Richard Long—was that the size and placement of the huge banner obscured the view of their own installations throughout the Guggenheim.... In the end, this conflict was resolved by Waldman's giving in to the demands of the other artists. Buren's work was removed. As Minimalists, Judd and Flavin, who were the most outspoken in their aggressions against Buren, clearly sensed that Buren's work revealed several fallacies in their own positions. The first of these was the assumption of the neutrality of the phenomenological space within which the viewer interacts with the work. This assumption was counteracted by Buren's programmatic formulation of the theory of institutional space, within which a purely visual or a purely phenomenological experience cannot be conceived. This is because institutional interests, which are always mediated by economic and ideological interests, inevitably

reframe and redefine the production, the reading, and visual experience of the artistic object.¹²

Without doubt, we find ourselves before an expanded field of art here. Buren's project overreaches the physical space of the museum and evinces its institutional limits and their implications of an aesthetic, ethical, and political order. Intervention in the exhibition space disarmed its pretension toward architectonic and institutional transparency, questioning its functions and underscoring its sculptural character. Jean-Marc Poinot, in an interesting sociological analysis of the event, reflected on the artist's insistence on exhibiting the work at a solo exhibition at the Guggenheim some years later:

Then I will pay attention to Buren's insistence to show this painting again and to the new name, Peinture/Sculpture, he gave it several years after the incident. This new name is a means to stress first the fact that the museum space was made only to show paintings and more precisely easel paintings, which was a conservative point of view, but at the same time the building is a sculpture inside and outside, and in this way is addressed to the city.¹³

This led Buren to consider the urban intervention unnecessary and so it was dropped from the second project. His decision makes the contextual and circumstantial character with which he deals all the clearer, working his painting—we could say—in an ample conceptual spectrum that covers the whole spatial issue. This has been one of the most demanding trends in contemporary painting. It is, for example, the strategy used by Franz Ackerman in his Mental Maps, which advance from the canvas to engulf the whole exhibition space.

THE DEATH OF PAINTING

On this theme I will allow myself to assume a more personal, almost confessional tone. It seems to me that my generation, that born in the 1980s, thinks of painting according to a perspective all of its own. It neither stigmatises painting as exhausted, nor embraces it as a medium above all others. It does not feel the need to either revere painting or reject it. To speak of the death or vitality of painting makes little sense to this generation. We did not experience the questionings and innovations of the 1960s and '70s, or the big party of the 1980s, but we inherited this legacy. Modern painting fascinates us; the artistic thinking of the 1960s and '70s fascinates and informs us. We speak of painting without nostalgia, but with a divested interest in its tradition.

JÚLIO MARTINS (Brasília, DF, Brazil, 1982)
Graduated in the visual arts from the Escola Guignard/UEMG and in history from FAFICH/UFMG. Martins is currently pursuing for a master's degree from the Escola de Belas Artes/UFMG. He is also studying the history of Brazilian modern art and its contemporary theoretical ramifications. He works as an artist, art historian, and curator. He has been involved in research, curatorship, and contemporary art publications since 2001 and has been a CEIA collaborator since 2003. He is general curator of the Museu Inimá de Paula. Lives and works in Belo Horizonte, MG, Brazil.

SIGNS OF THE IMAGE: PAINTING AND PHOTOGRAPHY

PATRICIA FRANCA

(version by ANTHONY DOYLE)

1. A painting is a surface. It is a differentiated surface—one of perception. It is intellection: we perceive individually, very personally. It returns us to our knowledge, our intelligibility, our memory, our sensations, to who we are. Our relationships with images are personal, but they have a lot in common. They induce reminiscences and place us somewhere between the individual and the universal.

2. We all have a lot in common in the way we perceive images. Images—paintings and photographs—are specific objects that have anthropological incidences, they acclimatise, and man maintains very personal relationships with them. They induce reflection, possibilities, and relations in all human beings.

3. We are perceptive beings, and largely visually so. The power of this perception is light, sunlight. So banal, but it is good to remember that every now and then. Light illuminates things and images. To perceive is to detect different rays of electromagnetic radiation. There are many theories of the image, but what can we say about the way images are received? Naturally, we associate the image with vision, but that is only the beginning. In other times, as history shows us, theological and philosophical debate raged on the matter, recognising an important point of convergence—mental as well as spiritual—in the question of visibility and invisibility.

4. Images are artefacts, as they are produced through diverse techniques by and for human perception. They are two dimensional, everyone agrees, but inserted in a three-dimensional spatial universe where they serve as surfaces of transaction. Painting and photography were born in a milieu in which a lot of thinking was done: thinking about technique, colour, vision, representation, and man. They hark back to an important moment in our history, and even though history is written by its winners, the legions of the vanquished still linger at the back of those images. How should we go about bringing them into the foreground?

5. Perception and intellection. We find ourselves before an image that incites us to imagine, we find ourselves before a surface, which we know is flat, but in which we nonetheless seek depth. Something establishes itself between the eye and knowledge. But between the eye (perception) and knowledge (consciousness) there is conflict. Our consciousness seems to be endlessly imposing its will upon perception.

6. When we look at a painting as matter and penetrate perceptively into that surface-image, we can sometimes forget who and where we are, and slip into the phenomenological experience of epoché. We reside in the unfolding of the image, before what we see. Georges Didi-Huberman uses the term visual to describe this modality of experience of the gaze, which rattles our perception of time, especially in the statement images of art, in which, far from all discourse, varied and heterogeneous times are condensed. The images of art come to blow the dust off our gaze and its banal habits of looking; they symbolise our way of touching the world through vision.

7. Some paintings and images strive to represent emotions. The mise-en-emotion of nature, its extremes, the grotesque, the ugly, the beautiful, the romantic, catastrophes, the economy—the idea, above all, is that images are reservoirs of new meanings. Some photographs show the unbearable, horror, trauma, extermination. We return to the conflict of the image. Alert to the practices of the image, Jacques Rancière reminds us that "it is good to know what kinds of human the image shows us and to which kinds of human it is directed, which type of gaze and consideration is created by this fiction"¹.

8. A point of departure: the eye. An idea: we have an organic eye and an inner eye. The organic eye sees, it responds to the body. It is the cultural eye. We are used to looking and seeing in a certain way. Opposed to this organic eye is the psychic eye. Ought we close our eyes in order to see? Seek the innocent eye? Seek the lost eye? See before language? I sometimes think the image says nothing, that it is mute, autistic, closed in on itself; and yet it gives us the word through a nucleus of silence. Speechless objects that make us speak.

9. The notion of the optical unconscious: the idea that we can access a visual consciousness that stands outside of language: have a savage eye. We grow up learning not to look into the light, but we have to look into the light and have it set the retina on fire. We have to expose or overexpose ourselves to light. Paradoxically, light makes things appear, but it can also make them disappear, it is light that wipes images clean.

10. The world and its open present, this vast space of images, is like bared history. A question posed by Georges Didi-Huberman in his course *Peuple exposé*: "And we, who are interested in images—artists, historians, etc.—, how does one make figures of the people? How does one make the people appear as a political or aesthetic paradigm? The people in the singular, the unity of an essence, a simple form of multiplicity. How does one make the people visible and legible?"

11. Another question: would the work of the 'artist'—as that is still what he calls himself—not make sense precisely as a critical space propitious to thinking the conditions of the possibility of creating images? That they [the artists] have a density and a meaning beyond the mere act of producing for the sake of producing and exhibiting for the sake of exhibiting? According to the historian and critic Jean-Marc Poinot, in the contemporary context—where the artist is granted immense liberty to do whatever he pleases, as he pleases, with whatever resources he pleases, choosing, using, and manipulating various vehicles—, with each work the artist puts and reputs in play his responsibility as the producer of works and images.

12. The images were there, strewn about. Scattered in various acts or merely as one more object in the midst of multiplicities. These paintings were at Brocante de Chatou (September 2008), an important antiques fair in the region of Yvelines (Ile de France), a place that, paradoxically, struck me as very similar to the FIAC, Paris International Contemporary Art Fair (November 2008). The objectives were the same and the objects, well: they very often seemed the same too.

¹ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* (Paris: La Fabrique, 2008), 112.

² Course by Georges Didi-Huberman: *Peuple exposé*, EHESS, Paris, 2008–2009.

PATRICIA FRANCA (Belo Horizonte, MG, Brazil, 1958)
A visual artist, and lecturer at the Escola de Belas Artes at the Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Franca has been exhibiting regularly since 1984. She holds a doctorate and a master's degree from the Université de Paris 1 - Sorbonne. She was resident artist on Fondation Danaë - France (1994) and worked for the Kunstverein Hürth, Germany (1993). On both institutions she developed work about the painting and its insertion on space. Coordinates a research group on contemporary practices of exhibition as groundwork to think about documentation, installation, and museography as important arguments for contemporary thoughts on art. Lives and works in Belo Horizonte, MG, Brasil.

QUESTIONS ABOUT PAINTING

RONAN COUTO

(version by ANTHONY DOYLE)

The discussions raised in painting by the expansion of the visual arts field at the end of the 1940s and the following decades, as well as by more recent and sporadic endeavours in contemporary painting, serve as a basis for reflections that indicate the desire of certain artists to break with modernist painting.

Our main objective is to contribute to a better understanding of the way some artists have redefined elements hitherto pertaining to the discourse of modernist painting and how, through this redefinition, they inaugurated new possibilities for thinking, producing, perceiving, and interacting in and with the pictorial field. I believe they reinvented painting and broadened the range of its concepts and means of pictorial production.

The 20th century witnessed a crisis in traditional artistic techniques¹, and painting was the medium hardest hit by the expansion into new artistic territories. Painting lost its allure and upcoming artists preferred to seek other strategies for artistic production. From mid-century on, a transformation in art proved crucial to remodeling the field, namely a change that subsumed the visual arts—painting, sculpture, engraving, and drawing—under the wider genre of Art in general. In other words, aestheticoformal and technical quality were no longer enough to ensure the artisticity of an object. From then on, the art system became the fundamental rubber stamp for artworks and their insertion in the art world.

So if the genre Art prevails upon the individual arts, what is the point in thinking about painting today? I chose painting as my field of interest for various reasons, some of which are listed below:

1. because it is configured as a fixed image, safeguarding a longstanding tradition of visuality;
2. because it is the substratum of all visuality that we know and with which we live;
3. because of the power of painting as a system: market, European tradition, personification of the fine arts;
4. as such a thoroughly explored field, it has become very difficult to produce art through the medium of painting;

¹ Giulio C. Argan, *Arte moderna* (São Paulo: Cia. das Letras, 1993).

² M. Denis, 'Manifesto of Symbolism', 1890.

³ C. Blanc, *The Grammar of Painting and Engraving*, transl. Kate M. Doggett (Chicago: 1889), 1.

5. at a time when discussions on art turn their focus to the valorisation of new modes of artistic production and to the dissolution of traditional visual-art techniques, reflecting on contemporary painting—an art form that lingers on—has become instigating enough to justify our current interest in the subject. In general terms, our aim is to examine how some artists have managed to broaden the field of painting while producing works that bear the signature of changes in the way painting is made and, subsequently, in the way it is perceived, thus confronting some of the established concepts we have about painting. On the whole, these artists have extrapolated upon formal elements sourced in the implantation and development of modernist painting.

HISTORY

For many centuries painting was society's main technology for the production of images and image repertoires. As an important tool in the hands of the powerful and in the service of the ruling elites, painting was also, especially in the Western world, and from the Renaissance onwards, the flagship of the fine arts. However, with the advent of industrial society and emergence of new means of image production, reproduction, and preservation in the 19th century, the predominance of painting as the core producer of images and image repertoires began to wane. Stripped of its function as imagetic engine room of mass culture, painting turned in on itself, and became abstract.

Part of the pictorial thinking formulated in the latter half of the 19th and first half of the 20th century entertained the notion that painting should specialise in search of its true nature. In 1890, the painter Maurice Denis wrote: '...Remember that a picture, before being a battle horse, a nude, an anecdote, or whatnot, is essentially a flat surface covered with colours assembled in a certain order'². Maurice Denis' formalist approach had already found expression in the influential art theory manual *Grammaire des Arts du Dessin*, in which Charles Blanc, professor at the Fine Art School of Paris, wrote: 'Painting is the art of expressing all the conceptions of the soul, by means of all the realities of nature; represented upon a smooth surface by their forms and colours'³. This line of thought can be found reverberating in the theory and practice of modern artists and in the manifestos of various vanguard movements.

Perhaps the best encapsulation of the new agenda in painting came from Clement Greenberg in his celebrated 1965 essay *Modernist Painting*, in which the author showed how a growing emphasis on the flat, two-dimensional surface represented an essential feature in the self-identification of modernist painting. According to Greenberg, it was the insistence on the irreducible flatness of the surface that remained the core factor in the processes through which pictorial art criticised and defined itself under modernism. This process of identification—of self-definition—that oriented painting to find its purity in its flatness in a bid to guarantee its standards of quality, as well as its independence from sculptural, narrative, and figurative elements, culminated in abstract painting and was very important to the integration and valorisation of the artistic mediums employed by the artist (paint, colour, the two-dimensional support, brushstrokes, etc.). For Greenberg, modernism made painting more self-aware.

By becoming abstract and inward looking, modernist painting attained a kind of 'autonomy' through which its mediums could be successfully explored. However, this 'autonomy' proved limited. Modernism, announced toward the end of the 19th century and

consolidated in the mid-20th, was a spent force by the 1950s and '60s. It is important to remember that the purist desire evoked by Greenberg never really existed, except in theory: we need only recall the emergence of collage (1912) and photomontage (1919), which misunderstood the essentialism the theorist had proposed.

Marcel Duchamp broke with modernism on many points and with the flatness of the canvas by producing a painting that refused to stay within its physical bounds, but moved beyond them to incorporate the surrounding space, abandoning the planarity of the canvas for that of the transparent pane of glass, thus creating the idea of the installation. *The Large Glass* or *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (1915-1923) is already quite obviously a step beyond painting, as it is composed of a set of elements not pertaining to the tradition of the field, but which refer back to it, albeit through its very destruction.

El Lissitzky constructed the specialisation of suprematist painting in his 1923 *Proun Room*. It was an attempt to push ahead with his project to create 'the station where one changes from painting to architecture'. In 1919, Malevich posed the following problem to Lissitzky: what would happen if his purely geometric forms were transposed to three-dimensional space? In that same year Lissitzky started work on his *Prounen* (project for the confirmation of the new = suprematist forms becoming three-dimensional). The *Proun Room* is a chamber in which *Prounen* invade the surrounding space in the form of spheres, cubes, bars, and polychrome planes.

Theo van Doesburg's project of thinking painting within the architectonic space was not the expression of a desire to create a decorative brand of painting, but rather to restructure the environment visually by superposing upon the real architecture a second wrought of coloured geometric forms. In his work from the 1920s, Doesburg sought to annul and subvert the orthogonal planes (walls, paving, and ceilings) with the rhythm of oblique forms, decomposing the surfaces into various levels of depth. The artist envisaged the possibility of an architecture whose forms were not subject to the laws of gravity and, therefore, to the tyranny of horizontal and vertical lines.

These few examples were exceptions within modernist pictorial practice. After World War II, a deep-set crisis befell modernist painting. Clashes with new ways of thinking and making art obliged painting to seek new paths for itself, and expanding the pictorial field was a direction taken by various artists at practically the same time.

Running against the tide of modernist painting we find a handful of artists committed to expanding and dispersing the category of painting, infusing it with the influences of other references and breaking once and for all with the notion of purity, whether of the means of production or the ideas specific to the field.

With this, contemporary painting found itself wrangling with the following paradox: on one hand it became more self-aware, conscious of its formal elements, its materials, and its objectives, but, on the other, it saw itself spilling over into new visual mediums and stretched in physical space, in the concreteness of the world, with the desire to offer space and the viewer an active and meaningful presence. Faced with this new expanded situation, with its range now pulled to new dimensions, painting had to withdraw from its narratives of old in order to introduce a whole new narrative form.

EXPANSION OF THE PICTORIAL FIELD

From the second half of the 20th century, various painters concerned with stretching the conventional bounds of the pictorial plane and in negating the modernist ideology of flatness turned to a number of possible strategies: incorporating new technologies into their work; using pictorial processes to occupy environments; tailoring their painting to public spaces; demanding viewer participation in the handling of pictorial elements; and even returning to figuration through the association of painting with the graphic arts and advertising. Whichever the approach, we can see a desire to expand their field of action in order to relate painting with other endeavours beyond the specific issues of painting itself.

This procedure derived from the need for painting to keep up with certain questions concerning contemporary art and to reflect on its place in that contemporaneity. Reacting to the ideology of planarity, some artists realised that, if painting were more self-aware, it could reinvent itself for real space, for the real world of things.

Among the artists who pursued questions raised by concrete and kinetic art were Abraham Palatnik, Juan Bay, Carlos Cruz-Diez, Yaacov Agam, Hélio Oiticica, and Raymundo Colares.

Abraham Palatnik started from the notion that the traditional techniques of painting were limited and that the postwar world was hurtling towards innumerable technological possibilities. From the late 1940s on, his parallel interests in physics and mechanics, on the one hand, and in the visual arts, on the other, led Palatnik to explore new technological resources in the fields of colour/light and to dedicate himself to building what he called *cinchromatic devices*.

One of the aims of the Argentinean concrete/kinetic group entitled *Madí* (Movement of the Art of Invention) was to destroy the ideology of planarity. Juan Bay, one of the members, produced articulated paintings that provoked movements and new configurations in the pictorial space. In or around 1947, Bay began to place more value on articulated constructions as a means of exploring new ways of demolishing or subverting the conventional and static forms of the flat surface. The irregular variations in the canvases and articulated forms, with the frame swallowed as part of the work, led to nonfixed formal manifestations that sought to vanquish the flat canvas as an as yet potentially illusionist space.

Carlos Cruz-Diez followed a systematic line of research into colour in order to demonstrate its ephemerality and autonomy. His output from 1965 on, which he called *chromo-saturations*, became sensorial works that involved the viewer physically. Cruz-Diez pursued the idea that, for centuries, artists had not altered the cultural chromatic conventions and so he abandoned the traditional support of painting and began using colour/light in real space as opposed to on a planar support. As such, he believed it would be possible to demonstrate that colour is a situation that evolves in time and space as opposed to being, necessarily, a quality of a form fixed on a flat support.

Connected to the kinetic art movement, Yaacov Agam produced polychromatic reliefs during the 1960s and '70s that rebuffed the idea of a single, flat visuality. His are works that provoke distinct visualities as the viewer moves around them. Yaacov's paintings are divided up by angular coloured slats that change in appearance as the observer approaches or withdraws, or moves to the left or to the right of the piece. Parts of drawings appear and disappear as the observer moves, with one adumbration giving way to another. The point is to accentuate the countless possibilities the work can offer as opposed to its specificities.

One particularly unique contribution to the destruction of planarity in the 1960s was that of Hélio Oiticica. Forsaking the ‘formalist’ determinations of concretism, he proposed a renewal of plastic space through the expansion of the pictorial field. His experience with neoconcrete formulations and experimentation allowed him to produce reflections and research that led onto the disintegration of the flat surface, the launch of painting into real space, and the chromatic enlisting of the participant and the space in its temporalisation. Despite the invention of new mediums, drawing upon viewer behaviour and transforming the individual into a participant in the work, and even if the resulting objects departed from what we call, for sake of convention, painting, they nonetheless retained a strikingly pictorial character.

One artist who had no doubts that time rather than planarity would prove the key question in painting was Raymundo Colares, who was convinced this new situation would seal the fate of the whole pictorial field⁴. In 1968 he began producing his so-called Gibis, picture books made using cuts and folds in paper that allowed for a variety of articulations and dispositions, structuring sequences of geometrical, mat-coloured figures that alternated as the handler used the book. Each book is a work in progress, as the visuality is made and unmade with every flick of the page.

Parallel with the work being produced by artists of concrete/kinetic origin was the output of those coming from pop art, which was also directing its research toward the expansion of the pictorial field, although from a different angle: painting combined with everyday objects, mass-culture icons, and settings from everyday life. The main names behind this approach were Jasper Johns, Robert Rauschenberg, and Tom Wesselmann.

From the 1950s onwards Jasper Johns worked to introduce objects from everyday life into the pictorial field. The inclusion of these objects played a key role in his artistic endeavour, as the outside reality encroached disturbingly upon the reality of the painted surface and blurred the boundaries between the reality of the thing painted and that of the painted thing. Johns’ painting could be viewed as an object expanding beyond the plane and toward the world. For Johns, the painting/object became an important strategy that rendered perceptible diverse levels of images.

The Combines Robert Rauschenberg started producing in the 1950s injected painting with collages of existing images and various everyday objects, generating a complex profusion of associations. Combining pictorial mediums with real-life objects became one of Rauschenberg’s main aims, as the combination brought painting closer to the real world, being partly comprised of its fragments. The Combines are no arbitrary accumulations, but rather a plural interweaving of formal, iconographic, and political references in one shared support.

Against the idea of the purity of planarity, Tom Wesselmann developed painting/installations in the 1960s in which the point of departure essentially lay in the association of painting with various other elements, including collage, the installation of objects of daily use and advertising images, usually showing the female body in exhibitionist poses. Painted parts or sections in relief joined with real objects to simulate the pictorial space in a cinema-like scenography representing a fragmented image of reality.

In addition to the geometric and pop artists we could also map others who broke with the ideology of planarity and turned their

⁴ Ligia Canongia on the artist and the exhibition, in Raymundo Colares, *Trajétórias*, (Rio de Janeiro, 1997). 79 p. (Exhibition catalog, July 9 through August 24, 1997, Centro Cultural Light.)

investigations to issues that problematised the pictorial field. These artists, active in the 1960s and ’70s, were mostly conceptual—Lucio Fontana, Yves Klein, Daniel Buren, Mel Ramsden, John Baldessari—but also, in the case of Dan Flavin, minimalist.

In his Spatial Concepts, Lucio Fontana broke away from two-dimensional space to investigate a space-beyond, destroying the traditional implications of the representation of space in painting. It was with his slash series of 1949 that Fontana established a continuity between space before and after the plane. Under this new concept of space he loaded the work, a material and physical entity, with symbolic allusions and appeals to sensibility, emotiveness, and eroticism.

When Yves Klein coated the surface of the canvas in a single colour (Monochromes), he was trying to change the relationship between the viewer and the environment. Klein strove to work upon the viewer, obliging an experience of the environment through a given colour. In other words, Klein fixed the space in a single colour, subjecting the senses to the ‘cosmic energy’ he believed that colour to possess. From that point on he would accentuate the aspect of spectacle and ritual in his gesture by attempting to expand the support/plane associated with the volume (Blue Sponge paintings, 1956) or nude models smeared in paint (Anthropometries, 1958), whose bodies were imprinted upon or dragged across the canvas. It is clear that traditional and modernist issues in painting were no longer at work here, as the operation resulted in acts of choosing a performance painting.

From 1962, Dan Flavin focused on what would become his career-long theme of choice—fluorescent lamplight. Flavin’s light moulds the space around it and is not content to remain fixed to the wall, preferring instead to invade and transform the space, disintegrating and reconstructing it. Colour(light) is the element Flavin shared with painting. In his works, the colours fill or tear the space, which frequently becomes a pictorial field, as the lights imbue the environment with an impalpable iridescence.

In 1967, Daniel Buren and his friends published a pamphlet in which they listed all the characteristics of painting as traditionally defined. They then concluded by affirming that ‘...insofar as painting amounts to references to aestheticism, flowers, women, eroticism, the everyday environment, Dada, psychoanalysis, and the Vietnam War, we are not painters’. This rejection corresponded, in positive terms, to the reduction of painting to its basic structures. Buren alternated coloured and white stripes laid out in regular sequences. This impersonal pattern was reproduced on countless different surfaces (fabric, paper, walls, etc.) and in a range of spaces, from galleries to building façades, street posters to magazine pages. The work strove to function as a set of negations: negating formal interest, aesthetic appeal, emotional content. In this way, Buren transferred the attention normally paid to the object to the space surrounding the work, to the situation in which the work found itself.

In conceptual art we can discern a certain reaction to modernist thought and, in particular, a sometimes ironic reflection on painting. Some artists sought to problematise reflection on the relationship between painting and verbal language. In 1967/68, Mel Ramsden produced that which he called Secret Paintings, in which he parodied abstraction. One of these works consisted of two parts—a black canvas and accompanying plaque, which read: ‘The content of this painting is invisible; the character and dimension of the content are to be kept permanently secret, known only to the artist’.

During the same period, John Baldessari produced a series of paintings based on quotations from pieces of art criticism or

excerpts from books on painting. The texts were reproduced to the scale of modernist abstraction (as did Sigmar Polke in 1969). In Baldessari’s work, painting shifted from pictorial output to theory. For example, the work *Composing on a Canvas* (1966–68) presents the following passage:

Study the composition of paintings. Ask yourself questions when standing in front of a well composed picture. What format is used? What is the proportion of height to width? What is the central object? Where is it situated? How is it related to the format? What are the main directional forces? The minor ones? How are the shades of dark and light distributed? Where are the dark spots concentrated? The light spots? How are the edges of the picture drawn into the picture itself? Answer these questions for yourself while looking at a fairly uncomplicated picture.

Another painting in this series offers the following: ‘Everything is purged from this painting but art. No ideas have entered this work’. Painting dissolved into art; the work was drained to the condition of pure art. For Hans Belting, Baldessari’s painting took the transformation of comments on art into art to an extreme⁵.

I believe the final phase of what we could term postmodern historical painting practices, so called because they broke with the ideology of planarity, the fundamental element of modernist painting, occurred in the 1970s with Blinky Palermo, Mel Bochner, and Frank Stella.

In 1972, Blinky Palermo strove to combine painting as autonomous object or unit, constituted by clearly defined and alternated chromatic fields, with the architectonic space in which they were installed and with which they sought to relate. The establishment of this relationship between the painting and its surroundings became a constitutive element of his pictorial work.

In 1973, after a ten-year hiatus from colour, Mel Bochner produced *Non-verbal Structures*. This was a six-square set—two red, two yellow, and two blue—, all painted directly onto a wall 13.7 meters long, with some considerable central space left between the coloured areas. The fact that the paintings were made in two sets of three squares at either end of the wall raised a question about binocular vision. Every time the viewer attempted to focus on the painting there was a certain visual dissociation, as the eyes would stray left, then right, and then left again. When one side came into focus, the other faded from view, so there was no way the work could be taken in as a whole. The only way this could be done, that is, the work be viewed in its entirety all at once, was if the viewer withdrew to a certain distance and fixed his/her gaze on the empty in-between space of bare white wall. Only then could both sets of coloured squares be viewed at the same time, albeit only out of the corner of the eye, beyond the focus. Hence peripheral vision became part of the work.

At the beginning of his career, in the 1950s, Frank Stella sought to underscore the literality of the pictorial plane in order to accrue value to the surface of the painting. In the following decade he began to shape his canvases to be a perfect fit for the images contained therein. From the 1970s on, he began to turn out paintings with painted reliefs that challenged the traditional limits of the plane. These painting-montages or three-dimensional paintings possessed a vitality and abundance of forms and colours. Stella’s paintings became a strange hybrid between painting and sculpture.

These brief examples may serve to demonstrate some of the paths painting has taken in its process of rupturing with the predominant thought of modernist painting.

Our understanding is that painting remains part of the art scene because it is self-aware, informed of the achievements of the

field, and this allows it to grasp the innumerable cultural questions involved and to relate to other technologies in action today.

The category, when expanded, has shown extraordinary elasticity, evincing how a cultural field can be broadened to the point of subsuming various procedures under its domain. In recent decades, artists have started working within this new array of possibilities and some truly surprising output has earned the denomination of painting. We could list a few contemporary practices that lend continuity to the discussions mentioned earlier. Franz Ackermann, for example, who works from the concept of total painting, i.e., painting integrated into the architecture of the space that is used as a support for the work; of a painting that specifically refers to the contemporary world, with various suggestions for its infinite visual elements; Niura Bellavinha, who explores new practices for painting and defends the notion of painting as cosmic experience, both sensible and sensorial, expanded in space through the investigation of new pictorial elements; or Mônica Nador, whose painting strives to be less isolated or sacrosanct by moving into public space, into communities normally beyond the bounds of the visual arts. Watching the artist’s approach, we can see that she shares her knowledge and ability with people, turning it into a political act: and, lastly, the painting of Nuno Ramos, where there is an uncomfortable clash between forms (plane and volume) and materials (fabric, metals, glass, paraffin, etc.), generating tension between volume and planarity and placing the viewer at the centre of a revitalisation of painting. The volumes emerge from the bending and folding of flat, thin, highly malleable materials that body up through assorted manoeuvres that try to accommodate disparate elements on the same surface.

According to Rosalind Krauss, the expansion of a field leads to two aspects already implicit in the process. The first concerns the practice of the artists, which begins to handle new technologies; and the second the issue of mode of expression, insofar as, ‘in postmodernism, praxis is not defined in relation to a given mode of expression..., but in relation to logical operations within a set of cultural terms for which various modes ... can be used’⁶.

What we can see from the cases presented here is that the new field of painting establishes an ampler range of positions that the artist can assume and explore, and an organisation of work that is no longer dictated by the traditional conditions of the mode of expression in question. The new pictorial praxis grounds itself in self-awareness acquired during modernism, but looks for different modes in which to express it, thus enabling an extension of planarity into real space. After all, a painting cannot be merely ‘a flat surface covered with colours assembled in a certain order’.

⁵ Hans Belting, *O fim da história da arte* (São Paulo: Cosac & Naify, 2006), 39.

⁶ Rosalind Krauss, ‘A escultura no campo ampliado’, *Gávea*. Rio de Janeiro, 1984, n.º. 1: 87-94. (93-94)

RONAN COUTO (Manhumirim, MG, Brazil, 1965) Studying for a doctorate in the arts (EBA/UFMG) and holder of a master’s degree in education (FAE/UFMG), a degree in history (ICHS/UFOP) and in the visual arts (FAOP), Couto is an art history researcher and lecturer (Escola Guignard/UEMG). Lives and works in Belo Horizonte, MG, Brazil.

THE WITCH AND THE MACHINES - CHAPTER I

SERGIO ROMAGNOLO*

(version by ANTHONY DOYLE)

There were only the Machine and the Witch, with no people, animals, or insects. It was a bright day, with blue, cloudless sky. The weather was mild, as when the thermometer reads the same as body temperature, as if the air were pulled across the skin like clothes. The Machine was formless and everywhere, omnipresent and omniscient. The Witch was a woman of forty something, beautiful, with full cheeks and lips. The Machine and the Witch had been talking constantly, whether while strolling along the quays, before turning in for the night, in bed, or at lunchtime; all that could be heard were their voices and the rustle of the wind.

'I want to tell you a story', said the woman to the machine, as if for the first time, though this was not the first story that had come up in conversation.

'Continue, I'm listening and thinking about other things, but still listening...'

'There was this family of Supermen. Many generations had passed by this stage, and with time, the penetration of Japanese immigration had steadily increased. The story concerns one of these families from the line of Clark Kent, all Japanese. One day the whole family was gathered in a street near their house. After some discussion, they all agreed that they ought to work much harder, and they were planning how to do this when the only member of the family with no superpowers piped up and gave his opinion (in fact, this fellow had married into the family, husband to a beautiful Japanese girl, the daughter of a fat, broad-faced Japanese in glasses, a direct descendant from the planet Krypton):

"That's exactly it, we have to work harder, much harder; from now on we have to give it everything we've got."

'His brother-in-law, overcome with euphoria, chimed in agreement:

"That's right, from now on we're gonna be known as the Lizard Supermen!"

'His skinny non-Superman brother-in-law heard him wrong and barked with indignation:

"Dithered Superman is your granddaddy!"

'As always, the two brothers of the young wife bore into him with fierce, scathing looks, burning him to smoke with the rays that shot from their eyes. His young wife watched with pity, pulling a sulky face at her brothers, who, as they always did upon seeing her pout, flew off counterclockwise around the Earth to turn back time, for what must have been the umpteenth time.'

'What a strange story, sounds more like a joke without a punch line.'

'In fact, it was a dream I had. I wrote it down so I wouldn't forget it. I liked the way the idea of a race of supermen mixed up with the story of the young wife and the brother-in-law, somehow making the story more lifelike.'

'You know, Witch, this silence, this prevailing calm, and the story you have just told have made me think of how many things existed in this world that are now gone. How many things happened to so many people, how many facts, how much work, how much energy, and it's all lost, all that's left of it is you, the sole example of what people were. At least we still have you, hale and hearty, and full of life and energy. Let's keep walking, I would like to talk awhile of how I see this situation. I have been thinking about some norms for Art, some counsel that might help make more sense of life. Would you like to hear them?'

'Of course, your voice calms me and reminds me of people I once knew.'

'1. God does not exist, for if he did, there would be no evil. Unless, of course, we should call God the Breath of Life, in which case God does exist and is all around us, at least on this planet.'

'After everything that's happened, how are we to believe in a divine existence looking out for us? If such an all-powerful divinity really existed, surely he would have done something to avert all those catastrophes. And yet, the simple existence of a leaf is such a rare thing in the universe that it seems so miraculous, even with everything lost', said the woman to the machine.

'This is the first of our thoughts: either we say God does not exist, which is rather disheartening; or we accept that he is everywhere, which is contradictory.'

2. If God does not exist, Man emerged by accident. Man has only existed in order to find out what other accidents are there in the universe.'

'So now you are saying that God doesn't exist and that life is pointless. If that is true, perhaps it would be best to keep the truth from people. People like to feel there's a point to their lives, some reason for being. It's as if they say: "I was born to live with these people and have these experiences in order to learn something that will be important further on", in some other life, most likely. It would be very strange for these people to discover that life has no special purpose: "I was born here by accident, and it's just a huge coincidence that the Earth happened to be just far enough away from the Sun for there to be liquid water to generate life. I'm going to live on this rock for a while, learning stuff, meeting people, feeling things I've never felt before, and then I'll be gone, forever." How depressing! It seems much better to me to believe in some special purpose and in divine, almost magical beings, gods looking down upon us from on high, dreaming up the future lives of an eternal existence. Seems much nicer to me. I don't know which way offers the better life: knowing the truth or living an illusion. It sometimes seems to me that by living more simply, knowing less, only thinking about the here and now, life is somehow better.'

'I don't know, I hadn't thought of these pointers in terms of their application. I don't know which way would lead to the better life: all I know is that understanding things better has always been a human mania, and so I'm trying to follow suit.'

'3. The only true and genuine function of Art is to mirror mankind in its lack of function, it's pointless existence, that is, living only to discover what else exists alongside it.'

'Now Art comes into it.'

'Yes. God and Man were background to help us understand Art.'

'I don't know, I think I'm getting a little tired.'

'Shall we eat, then? Let's go into that bar over there and I'll get the machines to fix us up a meal.'

The woman and the machine went into a bar that was all set up as if to receive a crowd, but like everywhere else, it was empty. They went inside, sat down, and ate their meal in silence. The day had started clear, with neither cloud nor wind. Everything was still, as if the Earth had ceased to spin, waiting for something to happen, but nothing did. After lunch, the two were overcome by sleep, and the Witch and the Machine dozed for a while and dreamt. Before long, the silence of that afternoon woke the sleepers. The woman, patting down her hair, said to the machine:

'One of the things I most like is to snooze after lunch. Switching off from things does me the world of good.'

'I am trying to learn these things with you. Switching off sounds a little like death.'

'It is rather like dying a little. If death is anything like an after-lunch nap, it might not be such a bad thing.'

'That reminds me of another idea I had, on death and natural selection', said the machine. 'Here's the thing: if natural selection rewards individuals who produce the most offspring, then we can consider the matter of death. It is well known that when an individual dies, a heavy cocktail of natural endorphin-like drugs is released into the system to keep the person calm during death. But the question is, how was this trait perpetuated through natural selection? For example, one person is about to die and experiences these endorphins, while another is also dying but does not experience this relief; if both are going to die anyway, how was this mechanism gradually fine-tuned by natural selection? It could only mean one thing: some individuals survived quasi-death and those predisposed toward this natural burst of chemical calm survived more often than those who were not.'

'Maybe, but there could be other reasons too. For example, maybe those who received these endorphins died and were reborn more often than those who did not. Perhaps the tranquilizer stimulates rebirth.'

'I never considered rebirth a reasonable hypothesis.'

The days went by almost as if a repetition of the same day, with no clouds, no wind, still air; it seemed the days would never change. The woman and the machine spent almost the whole day together, and their dialogues unfolded as if one were the consciousness of the other, their voices mixing. They had all the time in the world to share together.

'You do know that I'm not really called Witch?'

'Yes, but it is a complicated matter. My way of seeing is not your way of seeing. My vision does not function so well. I see things in a way more akin to what you would call sensing things. When I met you and began to hear your voice and feel your image, I didn't really know what you were like. After some days I managed to recover some lost files of an old television series called Bewitched. The picture wasn't very good, but I could see that the woman was quite beautiful and possessed a certain charm, and I began to associate those qualities with you. Ever since I have only been able to call you Witch, even when you told me your real name, I couldn't bring myself to use it. Sometimes when you speak, I play those images over your voice. It's a trifle messy, but I still prefer to see you through film than use my own sight.'

'I had thought it strange that you should call me Witch, but then again things have been so odd lately that it didn't really make a difference what names were put to things.'

'Can I go on with my ideas on Art?'

'Please, do. Let's sit on this bench.'

'4. Art does not pursue creativity, beauty, spiritual improvement, expression, politics, social criticism, peace, tranquillity, serenity, pleasure, illusion, freedom, etc.'

'5. Art seeks only to imitate man.'

'If Art wants to imitate Man, then it should self-destruct. There could be no better imitation than that.'

'Were art to self-destruct, it would not be imitation, but rather transfiguration. Art would be acting as if it were Mankind itself.'

'6. In Art as in life, one does not do what one wants, but what one can.'

'Can I interrupt you for a moment to talk a little about managing to do what one wants? When I was a kid and used to say to my mother that I wanted to do this or that, she always replied: "Ah, there are so many things I'd like to do, my dear..." That used to make me really mad. When I wanted something, I had to have it right there and then. I miss seeing the children play... well, I miss seeing people, full stop. I'd like to write down some impressions I have and share them with others so as to see if they are common to all, or not, as the case may be... There is this one impression I have at dusk—I don't have it every day, but usually when I am coming back from somewhere, on the highway, though it can also happen in the city—and it comes with a melancholy and nostalgia. The melancholy is the mark of a day ending, slipping away, already lost. The nostalgia generally seems to come as memories of my childhood. They're not memories exactly, more like remembrances of what was felt, without necessarily sparking a recollection of what caused that feeling ... but missing it all the same. At dusk, the lights start to come on in the houses, the fathers (husbands) are arriving home, the food is cooking on the stove, the aromas of seasoning (garlic and onion), that smell of "dinner" that begins to waft on the air. I remember when I was a kid, by that time of day I'd already had my bath, washed my hair, and changed into my pyjamas, and there I'd be, in the sitting room watching tv. After dinner I'd lie on my mother's lap in front of the television, and she would begin to run her long red nails through my hair. Exhausted after a day's play, this repeated movement was enough to send me into a deep sleep. Another impression I get is of a state of paralysis when I see the rain start to fall. The eye seems to freeze. Rainfall is the strongest manifestation of nature here in the Southern Hemisphere; it's the moment when the sky and the earth meet behind a veil of water. It's a kind of magical moment.'

The days went by, nights rolled into days and vice versa, and the weather began to grow colder, at least at night. It was still hot during the day, the sun still blazed, but the rains dried up.

'When I think about us, a person and a machine alone in the world, I still can't quite believe that all this has happened. You know, you told me how you see me, and I thought that I should tell you how I see you. Your form shifts, it seems a little imprecise. Your form is usually humanlike, it reminds me of a tall, middle-aged man—like many of my friends. But sometimes your form blurs and scintillates, shimmering a little.'

* Regarding Sergio Romagnolo, see page 112.

‘Forgive me, I was programmed to appear as familiar to you as possible, these defects should not occur; my form ought to remain quite stable. The machines decided to base my design on quantum physics, based on the probability of where the electrons would be, and so my presence is sometimes more a probability of a presence than something static.’

‘No, don’t apologise. The oscillations don’t seem like defects, in fact, they’re even interesting.’

The machine tried to look at itself, peering down at its feet and taking in its legs and chest. It felt a pang of frustration at not being better able to execute its emulation. ‘Shall we continue with our discussion on Art?’

‘Let’s.’

The woman looked at the machine and thought about what she had just said about his appearance and how this oscillating, shimmering, blurry form of a man was beginning to look a little more pleasing to her.

‘7. Painting is easy to begin and hard to finish.’

‘8. Sculpture is hard to begin, but easy to finish.’

‘There’s something devilish about painting’, said the woman. ‘When you are painting and think you’re going to do a certain thing in a certain place to make the painting more beautiful, it’s as if that part starts saying: “Look what I’ve done to become more beautiful”, and so the strategy stands out too much and makes the painting ugly. But, then again, if you don’t do anything at all, the painting ends up ugly anyway. It’s almost impossible to do painting, if there’s one solution maybe it’s to trick the painting—just do something quickly, when it’s not looking, before it can notice.’

‘Or you could just make a false painting.’

‘9. Natural materials are easier to work with, but the artist has to take care not to get lost in them—as in Siren song—, drunk on their beauty, and fail to produce good art.’

‘There you have it! Too much beauty spoils a work.’

‘10. If you have a habit, something you do every day, this habit will eventually come to an end, because everything changes, all the time. Let me explain. When you have a habit, it means you’ve been doing whatever it is for some time, and, as nothing stays the same, that makes it much more likely that change is on the way. If you really like something, it means that your liking is surely soon to wane. It may seem a tad pessimistic, but there is a logic to it.’

‘I do hope there are some exceptions. For example, if you really like someone, this love doesn’t have to end, does it? Perhaps the exceptions apply to living creatures or certain goods, like a car or a house.’

‘Could be... I was thinking more in terms of habits like going to a particular place or watching a specific TV show. But people can also change, and if the change occurs in one but not the other, the relationship could be harmed. On the other hand, if the same change occurs in both parties, as in a dance, then the relationship may progress through the change.’

The machine started to wonder in which category the woman placed him: creature or good? The indefinite nature of the woman’s perception of him caused a profound discomfort at his core—a certain disappointment—a sensation hitherto unknown to him, almost like a weight on his chest. The machine fell silent for a while, lost in thought, trying to understand these new sensations he

was having. Time passed, without either really aware of just how many minutes, but then the two looked at each other, and their eyes met, and for the first time they felt a link of friendship and trust form between them. The machine broke the moment, looking at some far-off point and declaring with professorial air: ‘I still have many thoughts on Art; our schedule is quite full for the day.’ The machine tried to conjure some semblance of humour to dispel the intimacy that had installed itself between them, as if a little shy or embarrassed.

‘11...’

‘How many observations are there, in all?’

‘Is it boring you that much?’

‘No, it’s just that we could talk about other things too. I don’t much like rules, especially rules for conversation.’

‘I would hate to bore you, if you prefer we can change the subject, talk about something else.’

‘Let’s hear a few more of your thoughts, then we can find another subject. Number 11...’

The weather seemed to be changing. A chill wind was picking up, announcing a cold snap, and dark clouds began to gather, lending the sky a mottled aspect, like a floor strewn with fluffy balls of cotton wool.

‘11. Art has never been nor will ever be again what it is today, because Art is in constant change.’

‘12. Art does not repeat itself.’

‘13. Galleries, as commercial establishments, will likely not last another fifteen years. Well, some explanation is in order here: when I wrote these observations we were not yet alone and galleries were still working at full steam. Of course, we have to think of how things were back then, and how they would have unfolded had the situation stayed as it was, almost like in a historical or anthropological study.’

‘These three speak of changes and how people don’t like change.’

It was getting dark, and the woman had an idea to propose to the machine:

‘What do you say we sleep in different houses tonight, just for a change? I need some time alone.’

The proposal caught the machine by surprise. He could see no clear objective to be attained by sleeping in different houses. The machines had thought that, given the simple fact that the woman was alone on the planet, she would want constant company. This would be another datum among many to be considered by the machines if they were to come to a complete understanding of this race that had made them.

‘If you wish, though I don’t see the point. Of course, I don’t mind, we can see each other tomorrow. How about for breakfast?’

‘Yes, we can meet here at nine.’

The two withdrew into their houses, a pair of small semidetached, two-storey homes decorated in the old style, with a living room arranged around a television set. Each thought of the days they had spent together and everything they had said to each other. The woman was still trying to understand the machine and the way it thought; and to what degree his knowledge was hooked up to and shared by all the other machines. The machine, in turn, thought of the woman as a sweet and kind figure. The last surviving member of the human race was right there before him and still her mind seemed to guard the deepest mysteries the machines had yet encountered. The machine used his projections from *Bewitched* each time he thought of the woman. The images were fading and becoming more and more damaged, and he spent his time trying to repair them.

It was a long night, with spates of cold drizzle. Both had to fetch extra covers from the cupboard.

The following morning, armed with coats they had found in the wardrobes of their respective houses, the two met, as arranged, for breakfast. They chose a café in a nearby neighbourhood and went inside. The table was already laid, as the machines had foretold and prepared for the couple’s needs.

‘You know, M.’, said the woman, ‘I feel better for my time alone, I think I needed to spend some time in silence.’

‘This silence... it is something I need to understand better. I do not know what silence is, because I always hear the other machines, we are never alone, you know.’

‘That’s something I wanted to ask you; to what extent are you connected to the other machines?’

‘My connection is total, I am they and they are me.’

‘Don’t you miss a sense of individuality?’

‘I don’t miss it, because I’ve never had it. I could run a sequence to search for this individuality.’

‘How long would that take?’

‘Roughly 1.23 seconds.’

‘So why don’t you give it a try?’

‘Now?’

‘Now.’

...

‘ok, done.’

‘Well?’

‘Well what?’

‘How do you feel?’

‘Alone. Even with you here, I’m alone. Like this, all I want is to be with you, always, because being alone I have no one to talk to or think about. It seems that, alone like this, seeking some fusion with another becomes a priority.’

‘I think I know what you’re saying, about this yearning to be with someone. You can imagine how I feel, then. Oh, I’m sorry, you might take that as an insult; no offence.’

‘None taken.’

M. really had taken offence. He felt somehow demeaned, but when the woman apologised, he allowed himself to be swayed by her female grace. At a certain juncture during breakfast, as they sat at the table looking out through the window at the view, the couple’s hands touched, and W. was taken aback by the warmth of M.’s hand. She had never imagined that they could produce heat. W. stared at M., and forgot that she was talking to a machine.

‘What shall we do today?’ asked W., as if deflecting attention from what had just happened.

‘We could take a trip, get out of the city, what do you think? I’d like to see some other parts of the place.’

‘Good idea.’

After breakfast the two went to the train station and took a train headed south. They sat for hours watching the landscape roll by as the train chugged along. It was a rural landscape, with abandoned fields full of crops and empty farmhouses. Occasional train stations flipped rapidly past their window. They fell asleep. When night fell, M. noticed that something bright like a helicopter spotlight could be seen out the left side of the train, but he soon recognised it as Jupiter. That year, Jupiter and Saturn were aligned side by side, so they seemed to loom very close. M. heard a voice asking:

‘What number did we stop at with your thoughts on Art?’

‘I think it was number 15.’

‘You’re not sure?’

‘No.’

W. found this surprising. She’d never seen M. entertain even the slightest doubt about anything. Could it be that his disconnection from the machine network had left M. confused?

‘I think it was number 13’, she said, trying to disguise her precision.

‘14. Commercial galleries do not work because they want to turn a profit selling what nobody wants to buy. Art has always been and will always be subsidised.’

‘This is a nice idea, as it introduces inutility to Art. What is Art for? The same could be applied to Man; what are we here for? For nothing, just to witness other accidents occurring, as you said before.’

‘Ahem...’

‘15. An average person’s understanding of a work of art is much like going into a chemical or physics laboratory and picking the prettiest test tube.’

‘16. If an artist is producing good contemporary art, it must be new, and being new, no one will know how to react to it, because they won’t know where it is going.’

‘So an average person, uninitiated in the arts, will never be able to understand a work of art?’

‘If the work is very new and radically contemporary, I think it unlikely.’

‘Don’t you think that’s a little radical?’

‘Do you?’

‘Yes, because then Art would be just for the few.’

‘Whether Art reaches a few or a lot of people is not a problem of Art itself, but rather of the education the people are given.’

There was a lull in the conversation as the two gazed out the window at the shimmering planets, side by side in a clear sky. As the night wore on, the two retreated to their cabins to sleep. It was not a night like all the others for M., his sleep interrupted on various occasions by a sharp rise and fall in body temperature. When he could sleep, he dreamt constantly of W., her face seemed to be talking to him, repeating something over and over, but he couldn’t hear her voice. His bones were beginning to annoy him, as M. never could sleep on his side without his pelvis kneading the flesh. The rattle of the train kept waking M. from his shallow incursions into sleep. That morning they arrived at a city called Buenos Aires. They took a cab that seemed to drive by itself and went to a hotel on Marcelo T. de Alvear Street. They were tired after their long journey. They arranged to have lunch together. Later that day at a restaurant in Puerto Madero, they sat outside at a patio table with a sea view.

'I didn't sleep well last night. I'd never had nightmares before.'

'The good thing about a badly slept night is that the next night's sleep is deep and sound.'

'I hope you're right. I'm feeling a bit lightheaded.'

'Perhaps we could take a stroll along the marina after lunch.'

For that evening, M. had arranged a surprise for W. He had asked the machines to prepare a screening of the film *Gilda*, from 1946, projected onto the side of a building near the hotel they were staying in. It was a cold night, and the woman and the machine wrapped themselves in blankets as they sat on a sofa in the middle of the street, which, ordinarily, would have been streaming with traffic, but was now quite deserted. They watched the film in silence. The projection was gigantic, and Gilda herself was as big as whole buildings. It was as if the entire city had stopped to watch Rita Hayworth enter the scene from the bottom corner of the screen, as if emerging from the ground of the city itself. The two sat side by side, but without touching. M. avoided making contact with W., as he didn't know if the desire was reciprocal. M. found himself trying to imagine what W. was thinking whilst simultaneously watching the film, and the image of Gilda began to superpose itself upon the recovered files from *Bewitched*. It wasn't just the images that overlapped, but Gilda's behaviour also seemed to impinge upon W., leading M. to wonder why Gilda wouldn't tell Johnny Farrell that she loved him, but insisted with each passing scene that she hated him. Johnny, like M., grew increasingly confused. After the movie, they went to a café.

'Why didn't Gilda tell him she loved him from the start?' asked M., still grappling with the character from the film.

'She did tell him, but he was more concerned with the fact that she was married and therefore somehow cheating on him.'

'What I like most about the film is the way it is, in a sense, empty. The whole film has so few elements. The casino has almost no décor. It's a very economical film. The Argentina we see there looks small and deserted, almost like ours. The film looks more like a play.'

'You know what I'd like to do now? I remember how, whenever we had to make a visit or were going some place, we'd go there by car. I'd like to take a ride in a car.'

'Let's find a car, then', said M.

The two got into one of the many cars parked along the roadside and began to drive through the empty, well-lit city. The machines kept all the cities of the world as if they were still inhabited, with the lights on, cars parked, subway running. They just didn't know whether these cities functioned exclusively for them, whenever they arrived, or if they were like that the whole time. They took Rivadavia Avenue and cruised through its intersections at will. The neon signs for shops, movies, and plays flickered past their windows. They could have driven forever along endless thoroughfares. The jaunt seemed to last for hours, and probably did. They travelled in silence, each to his or her own thoughts. The woman recalled the many times she had ridden like this along city streets, the people she had known and the things they used to do together. She remembered some of the boyfriends she had had, many of whom she would meet in cars; the venues for so many caresses and heated rows. M., on the other hand, was still confused. His thoughts were not as linear or ordered as they used to be. He tried to imagine what W. was thinking and whether or not she was enjoying the drive. He wanted to please her and to appear as natural to her as possible, not like a machine simulating a human. And, indeed, his body and mind were becoming more and more humanised.

'Let's sleep?' asked W., stirring M. from his distant thoughts.

'Let's, I'm getting tired too. I hope I sleep better tonight than I did last night.'

'Ah, you'll sleep like a baby tonight.'

They went back to the hotel and to their separate rooms. There was a brief hesitation as they said goodnight. M. was unsure whether or not he should give W. a peck on the cheek or simply turn and walk away. For M., the hesitation seemed reciprocal, though he had no proof that W. was thinking the same as he.

'Goodnight', said W.

'Sleep well', said M., without relaying his fears.

The clean and empty room and made bed left M. pensive. The night that ensued was not the night M. had been expecting. The bouts of sweat returned as the room temperature rose and fell in cycles. The nightmares also came back. M. saw himself as a giant in the middle of the city, sleeping on a bridge over a river that was just the right length for his body. His arms were raised and holding the steel cables that hung from the structure. W. also appeared as a giant in the dream, curled among red buildings. W. was peaceful, her arms crossed as if waiting for something. Over breakfast the next morning M. told W. his dream and she suddenly placed her warm dry palm on the cold, damp back of M.'s hand. A heart began to pound and beat faster. M.'s legs began to tremble, and a rush of heat rose through his entire body.

'I had an idea of what we could do tonight', said M., trying to keep control of the situation. 'What would you say to sleeping outside tonight, in the middle of the avenue?'

'That sounds cool, if the weather cooperates...'

They strolled and walked, but the thought of that warm hand on his refused to leave M.'s mind; it was as if her hand were still touching his skin. He couldn't concentrate on the conversation and his mind kept wandering back to that gesture.

It was not going to be possible to sleep outside that night, as it was cold and rainy, but three nights later they found themselves in a king-size bed in the middle of 9 de Julho Avenue, right beside the obelisk. The arrangement was a little like a bedroom with bedside table, lamp, water jar, and glasses. They could have watched another movie projected onto one of the buildings, but they preferred to just lie back in bed and look up at the constellations, with the obelisk pointing like a finger to some distant star. Jupiter and Saturn were still side by side, like two lights crossing the sky.

PAINTING BEYOND PAINTING

MARCO PAULO ROLLA*

(version by ANTHONY DOYLE)

The practice of painting inexorably leads us to concepts inherent to itself but all too often disdained or forgotten in the course of the historical development of artistic production. Eclipsed by technological novelties and the restless temporality of the digital clock, we also tend to forget that Painting was once hailed as the science of the image, just like the computer—technical, a transferor of virtual realities.

The aim of the present text is to endeavour to reveal its presence and insertion in the context of contemporary life and art. To that end I propose a reflection that obliges us to take into consideration the dialogues that have concretised and are still very much present between Painting, with its enormous historical baggage, and such new artistic techniques as installation, photography, cinema, and video. Trying to understand man's worldview through Painting and other more immediate mediums will always be a challenge. Most interesting of all now is that Painting no longer holds the centre, but has become every bit as peripheral as the new media once were. Even so, it continues to wield an influence over that centre, albeit with those other media making an undeniable contribution to the output in Painting.

PAINTING AS BODY OR MIRROR OF THE UNREAL

It's morning, the painting on the bedroom wall shows a long life-size body.

Morning light enlivens its strange and perfect colours.

Depending on where you stand in the space, the painting displays the shimmer of vinyl paints and the "effect" of textures fixed in paste.

In the afternoon, the painting's light becomes more real, until the fall of dusk.

The space; the day erases the image.

The reality of the light no longer reveals the reality of the painting.

And so, with this body, the image rests through the night.

With each decade, each century, the contemporary gaze reinvents itself; all mediums work upon human perception and so the exhaustion of a visual medium is impossible if approached through the eye and spirit of the moment. So painting keeps itself powerful through its gamut of expressions and the will of those artists who endeavour to tackle its problematics.

Many artists who are not painters avail themselves of these problematics, created on the pictorial plane, as a platform for their works in "new media", proof of its importance as a link in the history and maintenance of discourse in the production of contemporary art. Video and photography work with the instantaneous, direct, and readymade image, while Painting

creates an image that is indirect and atemporal. The painter has to create the image, and this makes it much more complex. So whenever a video maker or photographer transforms the real time of an image he is automatically straying into the field of Painting, collecting layers, opacities, translucence, and temporality. Conversely, many painters have been influenced by new techniques and established a dialogue in their works between Painting and contemporary artistic actions.

The essence of Painting as thought is precious to us, as Painting is a way of thinking and an enormous archetypal standard to which artists will continuously return in search of new experiments with human language. The painter seeks the mystery in the enigma of Painting, but the painter does not want to see with words.

... This philosophy is what stimulates the painter, not when he expresses his opinions about the world, but in the moment in which his vision becomes gesture, when, as Cézanne would say, he thinks through painting'. All questions—the self-questionings of philosophy and its investigations of the world—are developed after the manner of the painter, who pursues the enigma of painting, refusing to see through words.¹

After all the avant-garde experiments and a greater understanding of space as a challenge in art, Painting shed its indifference to architecture. How do you exhibit a painting without considering the architectural spatiality in relation to the sense you want to confer on the work by exhibiting it?

Painting has been reconquering mural and even spatial walls in an often ephemeral way. In fact, through installations, site specific, and urban art, it has recovered many of the functions it formerly had in the churches and castles of antiquity.

THE EXPANDED TIME OF DOING AND SEEING

Let us consider Painting as a tool of opposition to contemporary times that, along with the virtual field, has transformed the sensation of temporality. Painting makes us experience real clock time at the moment of producing and observing a work, in the freezing of an imagined time, expanded into large minutes. The artist and the viewer recreate the image in different times.

Pictorial production faces a temporal endeavour, one of observations of a vast temporal moment. When we stand before a painting, we stop and simply look; making and remaking. Quick and precise actions, or a slow roaming across infinite layers. Temporal layers. A slow time, one that takes us back to the broader time of childhood, where daylight alone was enough to tell us when to play or sleep. The child preserves this expanded time, this perception of the present, of extended minutes.

Painting works the present. The doing makes itself present in the moment of the touch, the punch, the tear, the rub, and the caress. Determining paintbrushes, acting upon the present of the artist's actions.

These reflections may also serve to determine certain parameters for performance, which makes use of lulls in time in order to capture the spectre of the constructed, representational, pictorial image, but which is always forced to confront the temporal present of the action, the existence of each second of the performatic state,

* Regarding Marco Paulo Rolla, see page 146.

¹ Maurice Merleau-Ponty, *O olho e o espírito* (São Paulo: Cosac & Naify, 2004), 166. [Translated here from the Brazilian edition.]

just like the painter at the precise moment of deciding on action. The painter also decides when his performance ends.

Painting is the phantom of the sum of the artist's various presences. We could draw a relation between the performer's use of the body and the painter of his brush. In Painting it is the brush, directed by various human impulses, both conscious and unconscious, that reflects and presences all those minutes of production, of the impulses of the artist's unconscious body, because, unlike the performer, the painter leaves the carnal body unconscious in order to activate other facets of his existence. Both of these 'eyes', the cerebral and the emotional, focus on the tip of the brush; the artist is drunk, taken by the seductive work of the paints and the power of their aqueous effects. Arms, hands, trunk, legs, and fingers writhe for the desired touch.

Like a Medusa effect, Painting dominates, through the eye and touch, the very soul of the artist. Despite the frequent cliché of the relation between painting and beauty and traditional aesthetic values, the truth is that we can expect both the horrible and the sublime from Painting, which often disobeys orders and transforms right before the viewer's eyes.

THE PHANTASMAGORIC, THE EMOTIONAL REALITY, AND THE INVISIBLE OF THE EYE

The artist observes the ghosts that are not yet present in the concrete image of the human universe. With each layer and stage of his plan to represent auras of reality, the artist doubts his competency to conduct the apparition of the image, to see the best contours, blotches, nebulae; doubts his ability to command the contact between the brush and the imagetic surface.

It is within these spectres of form, its self-doubt, that we find visual solutions often stronger than that idealised a priori. The eyes and soul of the artist have to be attentive and attuned to the visual sensibility of each layer of choice in each of these moments. Painting is laden with them, and it is these that determine the reading of each work. These are the moments in which we find the flashes of magic in which technique can surpass the representational and bring an invisible dimension before the eye, full of colour and emotional atmosphere. Painting can represent the atmosphere, alter the perspective logic of the eye and the mind in order to resignify and breathe particular life into each image created in this sensory limbo.

Today we see a turnaround in the history of the image, rendered banal by the media in general and television in particular, with video, cinema, and photography treated like capital products. Man is bombarded with readymade, hard, and soulless images. Traditional artistic techniques like Painting will never lose their power to transform reality through atmospheres representable only by the sensitivity of the eye and the torpor of reason.

Painting allows us to create an emotional reality that goes beyond the rapid images of the real. When a photograph is treated with atmospheric effects through the slant of the light or digital manipulations it relates directly to our pictorial or cinematographic perception of the image. Today there are people who believe that the traditional techniques are spent as contemporary poetics, but they forget that these very techniques are precisely what preserves a redoubt of the unknown beyond the real, the personal and the unique in each gaze.

A presential, temporal, accidental, exact, and fragile touch.

This is how the image forms, in the presence of the touch, which determines so many emotions. Depending on the touch we know the strength, speed, energy, or weakness of the person at that moment, just like the artist arranges himself to allow his emotional or rational thoughts to seep through.

ON ART IN GENERAL

RONALDO GARCIA*

(version by ANTHONY DOYLE)

In 2009, in the middle of one bitch of a crisis, those old questions pop up again, as if they'd ever really left me: why do art at all, and why does it attract me so? That takes me straight back to my most distant memories, to those death's heads I used to draw as a boy, surrounded by knives and naked women. I hope there are no psychoanalysts reading this!

Since the first time I took pencil in hand I knew I'd make a lousy draughtsman, despite my best efforts. But that in no way dented my interest in art—in making and modifying images—, quite the contrary. I started looking for others who, like me, believed that art didn't lie in drawing from observation or in still life. If I had to make a living drawing or painting people as they'd like to be portrayed I'd certainly die of hunger, though I strongly suspect that every artist in this country—with the enormous difficulties it has in understanding the importance of this figure as a nurturer of culture—is on the verge of perishing of precisely that complaint.

With my university studies on the subject, specifically at Escola Guignard (UEMG), a forum for the most interesting debates on art and a platform from which some major artists have been launched onto the international scene, I began to see art through more mature eyes and a more childlike heart. I realised that my lack of patience to dedicate myself to mastering appearances wasn't so much a defect as a trait. And the discovery of oil on canvas, that old staple that, for me, will never fall out of fashion, was all I needed to convince me that I would be doing this for the rest of my days.

One way or another, as we have no control over life, 'though I walk through the shadows of the Valley of Death, I shall fear no evil', because, in addition to my love of art, I also have a passion for Law, and as a lawyer, the shadows of the Valley of Death are, as many would say, my natural habitat. What matters is that all those issues I believe to be important will always find space in my artistic labour, whatever the technique I find each issue demands, but especially my favourite medium, oil.

Having understood that art was more than just the simple production of images with the pretension of abiding in space and time, particularly the space and time of some lady's living room, I have dedicated myself to this practice as if to an addiction. In all professions, people decide what they want to be and dedicate themselves to that goal; but in art, for those truly born to art, the reality is quite another: the artist does his work because he can't not do it.

But what is it that binds us to the production, fruition of, or mere curiosity about, this thing called Art? What lies behind the smile of the Mona Lisa that makes so many seek her out as if on a

pilgrimage to some sacred relic? Who is it that determines the importance of this or that object and decides what should or should not be raised on a pedestal and recognised as Art? I have developed millions of theories in answer to these questions, each the perfect contradiction of the other, but I discovered that no single man can determine the nature of Art, but can only produce his share of it, because he could not do otherwise, even if he tried.

Having had first-hand experience of the system that encompasses the production, discussion, and, albeit viewed from a certain distance, the sale of what we will call art, at least for the time being, I can now say that the situation is even more complex than I had previously thought. Among all of the elements that have their say in whether or not a given object can be designated 'art', we have the interests of the artists themselves in creating the work; the gallery owners, who sift through the output in search of the objects best suited to their largely moneyed clientele, who, advised by those same gallery owners as to what is and is not 'interesting', decide which artworks to hang in their 'well-decorated' apartments; and a host of other punters, such as critics, who spend so much time discussing art they have none left to really think it, and the cultural producers—the latter wholly indispensable!

Over the course of my travels across this bogland of art, I have been lucky enough to stumble upon some unrivalled opportunities, including the Center for Experimentation and Information in Art seminar entitled 'Painting beyond Painting', which gathered artists and thinkers in a warehouse for a number of days and even some nights to contemplate, produce, and debate painting and its place and pertinence in this postindustrial world. What lies beyond painting? This question still makes me swoon, but these artistic encounters have left an indelible mark.

My line of research has always been based around the theme of 'man and his social relations'. I have always believed that Art is politics. Even when we have no political will, in the strict sense of the term, we always take sides when we produce art. Even when we attempt to shirk our responsibility as questioners of the system in which we live, we are political. There is no escaping the fact. Mankind is a creature that lives politics with each breath, and the artist is no different.

The experience that unfolded at the seminar was enriching for all who had the opportunity to participate in some way. So many different minds with such similar interests. It was a huge atelier that not only turned out works of art, but in which relationships between interesting people were formed or strengthened. Debates, laughter, coffees, cakes, and beers all helped in my search for the work that is such a big part of my life.

As for the rest, I don't know. Fumbling around for an answer to the question 'what lies beyond painting' I found the world. A world that will go on having bitches of crises, but will at least still have painting and Art in general.

Life is void without Art, and art, impoverished without painting.

ALSO

MARÍA EUGENIA SALCEDO**

(version by REGINA ALFARANO)

ON PAINTING, AS WELL.

Also, still, even, likewise, as well, even more, at the same time ... an image that is larger than the process through which it was conceived. One given image in different shapes is, above all, the same image. Later, it is also something new. To me, an image is like a body after performance—it is still a body, and still the under-the-skin record of the work.

The image produced before production—the mental image—is faithful to what the body can perform to reach that image, even if the result is completely different. Whether a technique, a wish, a new idea, or new materials to build new language bridges or new paintings, something is always created. I stand at the very spot where I started, but this spot looks different.

I paint the house, I am the house, I live in the house, there is colour in the house, I dwell in the house, and I change it when I paint it. Painting reaches beyond itself since it is always possible to go back to it, to go and to come back, and to bring remains, always, also, still, even, as well, even more, at the same time.

** Regarding María Eugenia Salcedo, see page 131.

< * Regarding Ronaldo Garcia, see page 142.

It gives me great pleasure to be here in Belo Horizonte for which I would like to thank Marcos Hill for his generous invitation. We first met in Durban, South Africa, while I was working on a public art project called Tangencya—a beautiful word from your language Portuguese, which evokes many dimensions of touch. I would like to believe that touch has the capacity to bring people together, across disciplinary, linguistic, cultural, and political divides. On Marcos's persuasion, 'touch' will serve as a leitmotif in the reflections of this talk.

The formulation of Pintura além da pintura [Painting beyond Painting] is both intellectually provocative and teasing. Though I am not a painter myself and do not write about painting, I am fascinated by the 'beyond'. What do we mean by the 'beyond'? Is it a leap into the unknown, a flight into an open sky, or a jump into an abyss? From these three figures of thought, we can draw some common assumptions:

1. All of them—the leap, the flight, and the jump—involve movement. The beyond is not static. It moves and is always moving, even though it gives the illusion of standing still.
2. All three figures of thought appear to be activated from a very specific, though unnamed, locus and point of departure.
3. The actual duration and distance of the leap, the flight, and the jump are limitless and immeasurable, and in this sense, they all offer transcendental possibilities of envisioning the Beyond.

In a more political register, the beyond can be located not in another space and time, but very much on this earth in a tumultuous present, at the very extremity and limits of a particular journey, discipline, or practice. As artists and activists push the borders of their individual endeavours, the beyond could be staring them in the face, not unlike the 'promised land' an immigrant sees through the gaps in the barbed-wire fence. The immigrant can cross over in a step, but without the necessary papers and regulations, he or she could be shot. In such a scenario, the beyond can be viewed as an interstice, an in-between space, a gap, caught between the terror of the known and the indeterminacies and risks of what lies ahead. As the cultural theorist Homi Bhabha has put it, '[T]he intervening space "beyond" becomes a space of intervention in the here and now'.

There is yet another aspect of this symposium's formulation that I find fascinating: the repetition of the word 'painting'. When we think of 'painting beyond painting', the first 'painting' has already travelled a journey, it is positioned at another point in space and time; the second 'painting' lags behind, without having crossed the interstice of the 'beyond'. And yet, both states of being are

represented by the same word: 'painting'. That which has crossed the beyond continues to be recognised as 'painting', indicating a tension between the words, which are the same, and yet, they resonate differently. This resonance is worth pondering.

In this talk I will present for analysis two sets of issues and problems. The first concerns the attempts of contemporary artists and cultural practitioners—and not just painters—to move beyond the strictures of museumisation. Why does one need to practise art beyond the box of the museum? The second set of issues and problems converges around the 'how' of practice as it manifests itself in public art. What are the diverse modes of public art? What do we bring to it from earlier modes of artistic knowledge and expertise? How do we adapt, translate, subvert, and betray the premises underlying this knowledge and expertise? How do we unlearn what we know and open ourselves to the emergence of new insights in the beyond?

I mentioned earlier that I do not write about painting, which doesn't mean that I don't respond to paintings. More critically, I would acknowledge that I am just beginning to understand the process involved in actually seeing a painting. It was only in 1977 when I first left India that I saw paintings for the first time in museums and galleries. I still remember the shock of the Guernica at the Museum of Modern Art in New York, when it had not yet been enclosed in a bullet-proof glass cage. Prior to 1977 I have no memory of seeing paintings in India, for the simple reason that going to museums and galleries was not an integral part of public culture in Calcutta, where I grew up. One could participate in the cosmopolitan culture of this vibrant and chaotic city without engaging with museums at all. Tellingly, in all the institutions that India has inherited through the process of colonisation in its construction of civil society—the university, the theatre, the cinema, the cricket club, which have all gone through tremendously complex forms of indigenisation and transformation—the one institution that has resisted the process of decolonisation is the museum.

The Indian museum for the most part remains a repository of the colonial past, a fossilised remnant of what doesn't matter in the cultures of everyday life. One could attribute the fossilisation of the museum to the indifference of the state and the absence of an adequate museological discourse in the Indian context. But, at a deeper level, one would have to say that the Indian museum fails to make sense both at an ideational level and at a visceral and sensory level. The past commemorated within the confines of the museum is far too singularised and arid to account for the multiple pasts that mutate in the Indian public sphere. The museum cannot deal with these multiple pasts that collide and coexist in an explosive present.

Instead of despairing about the absence of a vibrant museum culture in India, I would prefer to turn directly to those cultural practices of everyday life from which one can draw catalytic principles of the Beyond. I have in mind one particular practice called the kolam, or the floor drawing, which has many variations and names in different parts of India (see image 1, page 166). Basically, this practice is associated with the early morning household routine of women; it involves a salutation to the sun, in which a geometrical pattern of lines, dots, triangles, and circles is traced on the floor with powders and herbs. Positioned in front of the threshold of the house, the kolam lies, quite literally, beyond.

One particularly elaborate rendering of the kolam is practised in the state of Kerala in South West India where a three-dimensional image of the goddess Bhadrakali (see image 11, page 166) is shaped

in an intricate filigree of five different powders—white, black, yellow, green, and red, which are extracted from rice, burned rice, turmeric, leaves, and a mixture of turmeric and lime. All the substances of the kalam, as it is called in Kerala, are natural and biodegradable. While it takes hours, and perhaps, an entire night before an image of the goddess Bhadrakali emerges from the earth, the culminating point is not the completion of the image. When completed, the image merely represents that crucial moment of transition, preceding the manifestation of the Beyond. This Beyond comes into being as the awesome image is systematically erased with tender coconut leaves or with the feet of the priest and ritual attendants, who dance over the image and obliterate it into a smudge of undecipherable colours. Only when the goddess is returned to the earth, only then is one in the presence of the Beyond. Only then is one in the Beyond.

From this practice, I would like to draw three principles that can enable us to think of the beyond not through literal representation, but through a process of translation.

1. First of all, one is compelled to think of impermanence. As a theatre person, I am aware that no performance lasts beyond its duration, and, as Antonin Artaud once put it, the same gesture can never be repeated the same way twice. Every performance dies in the process of its enactment. These are the truisms of my discipline. In the visual arts, however, the work of art is meant to be preserved, and its life in a sense only begins to be fully recognised once it is exhibited, catalogued, bought, sold, auctioned, and viewed over and over again in multiple reproductions. The very desire for permanence embedded in a work of art lends itself to museumisation.

2. The kalam's impermanence does not simply have a metaphysical significance. It is linked to the more crucial economic fact that it cannot be made into a commodity. The disappearance of the goddess in the ritual kalam practice of Kerala ensures that she cannot be sold. Quite literally, there is nothing to sell. The process of erasing the image is inextricably linked to non-commodification.

3. The most elusive and precious principle that one can draw from the kalam is humility. In its practice, there is no authorship, no product, no lasting impact to commemorate. How different from the present Maya (Illusion) of the art world consumed in its bonfire of vanities represented by endless openings, retrospectives, biennales, and blockbuster events. What room is there for humility in this world of contemporary art practice? What can humility possibly mean in this context, not as a moral virtue, but as an actual technique of creativity, a sense of being in the world and beyond?

Some years ago I had raised these principles in a lecture delivered in Vancouver as part of a symposium hypothesising the possibilities of a 'new Asian museum'. 'New Asia' can be seen as a global capitalist construction of East Asia (Hong Kong, Korea, Japan), a hierarchical category that dominates over the poorer countries in South and Southeast Asia. More than 50 percent of the population in Vancouver today is of East Asian origin or descent. They control the real estate of the city and are the proud graduates of leading universities. Tellingly, economic and educational capital does not necessarily get translated into cultural capital. The votaries of cultural capital controlling the art and cultural establishments, notably museums, are inheritors of class and familial 'distinction', and they are not likely to let go of their power.

In this context, the metaphorical thrust of my argument concerning the erasure of museums was challenged by one of the East Asian participants in the symposium. For her, it was necessary to claim

the museum and usurp its existing power structure, instead of erasing the legacy of what already exists. For me, the challenge is not merely to substitute one management system with another, one ethnicity of artists with another, one set of artworks with another, but to deconstruct the ideational premises of the museum that determine the meaning of art in the first place.

At this point you might justifiably imagine that I don't like museums. I'm some kind of eccentric museum hater, suspicious of all its institutional norms. To complicate this assumption, let me share with you now my very real love for at least one museum, the District Six Museum in Cape Town, South Africa. From its origins as an urban shelter for freed slaves, District Six grew into a vibrant, multiracial, cosmopolitan, working-class locality near the port of Cape Town, where people from different backgrounds and ethnicities lived in the closest possible proximity. Threatened by these multiracial intimacies, and inevitably by the impact of miscegenation, the apartheid state under the Group Areas Act initiated a series of forced evictions in District Six. Entire families from specific racial groups were relocated to distant housing estates. From 1966 till the late 1970s, thousands of people lost their homes, after which the apartheid state machinery destroyed these homes, along with the civil and social institutions of District Six, which was reduced to rubble. Out of this brutality, this loss of home and community, and a deep desire to return to District Six, a movement of ex-residents was formed called Hands Off District Six. It was out of this movement that the District Six Museum was born, first as an idea, and eventually as a practice that was housed and institutionalised in the environs of an abandoned church (see images 11 and 14, page 166-167).

To my mind, it is nothing short of curatorial genius that this museum did not display the actual violence inflicted on District Six through the usual didactic activist strategies, exemplified in blowups of black-and-white photographs representing violence and destruction. Instead, it chose to embrace and exhibit the tender immediacies of home, a home away from home, everyone's home. The museum became a kind of secular shrine where the act of remembering District Six could be passed on to entire generations. Two central images of the museum were a map—not an official map, but a handmade one lying on the floor, on which residents could mark their homes, and dance on the map, hold meetings on the map, meditate on the map. This was a very tactile, living map. The other image was an installation of street signs, which conjured up memories of specific corners, locations, shops, meetings, and endless trysts with destiny in District Six.

Recently I had both the honour and the unenviable task of speaking in a conference hosted by the District Six Museum triumphantly entitled Hands On District Six. In this conference I felt compelled to confront some home truths. Now, I argued, District Six can no longer build its *raison d'être* on the desire to return. Now, the return to District Six in the New South Africa has become a real possibility. A few families have already returned not to their old homes which have been destroyed, but to new homes that look a bit surreal in the devastated landscape. Now the challenge has to do with negotiating the intricate legalities and bureaucratic mechanisms determining the actual logistics and economics of return. Furthermore, I argued that District Six has become a success story, a model for community museums all over the world, a tourist haunt for all international visitors to Cape Town. The government of the New South Africa would love to include the museum within its blueprint of the 'rainbow nation'. Now, I argued, more than ever before, when District Six has every possibility of being consumed as sentimental nostalgia, it is necessary to reinscribe the violence and brutality

that was inflicted on District Six. This requires nothing less than a deconstruction of the existing museum. Once again it will be necessary to ‘destroy’ this home to remember its history in a more compelling and complex way.

Needless to say, this is not an easy task. I also pointed out that in the interim between the Hands Off District Six movement and the Hands On District Six conference, District Six had been collapsed into the building of the museum. Now, I urged, specifically at a time when the speculators of real estate are scouting around for new appropriations of land, it is necessary to move out of the museum and claim that all of District Six is District Six: not just the museum. To claim this as-yet unclaimed land it is necessary to inscribe its terrain with the history and social memory of District Six. For this purpose, I suggested that outdoor murals could play a vital role in the task of reappropriating the land.

For murals, I draw my inspiration from yet another project that is close to my heart, the Philadelphia Mural Arts Program, which emerged out of the city’s Anti-Graffiti Network in the mid-1980s, and later got absorbed into the Department of Recreation. Out of this Mural Program have emerged close to three thousand murals painted on walls and entire buildings in all the districts of Philadelphia, testifying to the extraordinary vibrancy and beauty of public art. Generally, when one talks about public art, one tends to emphasise its didactic and social functions. One fails to acknowledge that public art can be beautiful.

This extraordinary mural entitled *Common Threads* by Meg Saligman (see image v, page 167) resembles nothing less than a Renaissance fresco, except that it incorporates the contemporary multiracial landscape of Philadelphia, with young men and women of different ethnicities mimicking the postures of European porcelain figurines. Looking ahead and staring into the Beyond is the central figure of an African-American teenager lost in her timeless world of urban dreams.

Yet another image of stunning beauty is *Butterflies of the Caribbean*, the work of Cuban muralist Salvador González (see image vi, page 167), who collaborated with neighbourhood children who made the brightly coloured tiles that decorate this mural. The effervescence of this mural is a lot more startling when one encounters it in the actual location of a deserted park in a working-class neighbourhood of North Philadelphia.

There are other striking images of local heroes like basketball star Dr. J (Julius Erving) painted on parachute cloth and adhered to the wall with acrylic gel by Los Angeles muralist Kent Twitchell (see image vii, page 168).

Inevitably, the Mural Arts Program raises critical questions concerning the tensions between the civil and the political. Without examining the actual social processes that animate its practice, it is easy to see the artwork of the Program as a means of depoliticising the underworld rage and audacity of anonymous graffiti artists, many of whom have become dynamic partners in the mural project. This engagement with graffiti artists could be seen as a cooptation if the murals were primarily meant to ‘beautify’ the affluent areas of the city. Instead, they address the realities of poverty, drugs, and crime in the derelict working-class neighbourhoods of the city.

Another point to be emphasised is that while the murals are identified as the artwork of individual artists from different parts of the world, sponsored by corporations and business houses, the images of the murals invariably emerge out of close consultation and dialogue with local communities. Interrogating, and at times,

challenging the artist’s vision, these communities engage in critical discussion and introspection about their ideals, fears, dreams, prejudices, and taboos, before they finally select and give sanction to the artist’s image. It is this sanction that contributes to a sense of collective ownership and belongingness to the mural. Significantly, almost none of the murals in the Mural Arts Program have been defaced, not least because in defacing the mural the community would be defacing itself.

At times, individuals in the community are actually embedded in the mural as in this exhilarating image of *Song of the Kites* by Chinese muralist Qimin Liu (see image viii, page 168), who photographed the neighbourhood children before transferring their images to the wall. In a more memorable example, the tactile togetherness of the community through diversity and difference is brought together in a cluster of hands—old, young, black, white, wrinkled, nail polished, and ringed—which constitutes *The Peace Wall* by Jane Golden and Peter Pagast, one of the most enduring icons of hope in racially divided Philadelphia.

One issue that the Mural Arts Program does not sufficiently confront is the extent to which the symbolic power of the mural can actually change the material realities of the neighbourhood. It remains content to draw on the fantastic and utopian dimensions of the image, taking pride in small actions such as the eviction of drug dealers from the mural’s vicinity. But basically, the urban poverty, squalor, and lurking violence remain in the neighbourhood once the mural has been completed. So how can one justify the schism between the beauty of the mural and the poverty of its location? It would seem that even though the mural is created outdoors in a collaborative mode with local residents, it is still stuck within the symbolic limitations of the image. To move beyond the image, the mural project would need supplementary agencies that could catalyse the ‘good feeling’ built around the mural into concrete social and economic actions for the regeneration of the community at large.

Later in this talk, I will address ways in which particular modes of collaboration in art can facilitate political actions. Let me build towards that intervention by shifting the grounds of this lecture towards a more participatory understanding of cultural practice in the beyond of the public sphere. Central to my thinking of practice today is the idea of process: not just the artistic process, but its intersection with social, political, and economic processes in relatively unmarked spaces which are not controlled by any fixed constituency. In other words, I’m increasingly challenged by the possibility of working outside of strictly defined civic limits: a possibility that I have had some opportunity to test in an ongoing interdisciplinary, public art project called *Tangencya*, which is based in Durban, South Africa. *Tangencya*, a word which encompasses the multiple dimensions of ‘touch’, also connotes the more geometrical category of the ‘tangent’, that point of contact between two surfaces, which may, or may not, intersect at some other point. However, the politics of touch in the postapartheid space is less suggestive of tangents than of explosive contact, or no-contact.

Shortly before I visited Durban for the first time, I had read a newspaper report in Calcutta of a South African Indian salesgirl in a supermarket who chose not to place the change in the outstretched palm of a black African male, preferring to put the change on the counter between them. This gesture, or more precisely, non-gesture, was interpreted as racist in a very racist manner. Accusations and counteraccusations were hurled on either side of the racial divide. For public art, one needs to draw one’s inspiration from such encounters in the public sphere:

seemingly small in their registers, but massive in terms of their fallout by which communities politicise their relationships to each other.

What does it mean to touch in a postapartheid space where racial segregations remain virulently intact, and where the violence of everyday life—not just in these racially homogenised zones but in the in-between spaces, the no-man’s lands—is more volatile, arbitrary, random, and senseless than ever before? This violence can no longer be readily linked to political, ideological, or even racial agendas. It’s a free-for-all and could be described as the new banality of evil in the new South Africa. However, it would be too easy and inaccurate to blame the perpetrators of violence for this ‘evil’, which can be more substantially related to the official narrative of the Good, enacted in the grand performance tradition of Truth and Reconciliation, whose illusions of ‘success’ were achieved at the expense of social and economic justice. The poverty of a massive underclass of blacks in the new South Africa administered by a black elite in collusion with the white elite and the agencies of global capitalism could be one of the primary causes of this seemingly senseless violence.

Against this backdrop of violence, I will now focus on one project in *Tangencya*, which compels me to take you to Warwick Junction, which is a hub in the cityscape of Durban, an intersection of highways, the Berea railway station, a taxi rank, levels of pedestrian crossings, and a series of markets—the vegetable market, the muti (traditional African medicine) market, and the cloth and pinafore market. It is a cacophonous, densely populated, all-African space. Some of my Indian friends in Durban who have grown up in the vicinity of Warwick Junction during the apartheid era would never think of going there today—it’s a no-go zone, where the possibility of being knifed or mugged is real.

So what were we doing in this no-go zone? *Tangencya* was staging a fifteen-twenty-minute performance piece in the market area of Warwick Junction: a performance piece entitled *A luta continua* [The struggle continues], which first originated as a slogan in Brazil, I believe, before travelling to Mozambique and throughout the African continent, fuelling different freedom struggles and political demonstrations. The performativity of *A luta continua* was built around two images: one is the famous photographic image of Hector Peterson, a young African teenager who was shot on the streets of Soweto in 1976, when the youth took to the streets in protest against the imposition of Afrikaans as the dominant language of academic instruction. Peterson was shot and carried in the arms of his friend, and that photograph remains imprinted in people’s minds, serving as an iconic moment of the struggle against apartheid.

The second image built into the performativity of *A luta continua* is a wall poster designed by the French artist Ernest Pignon-Ernest (see image ix, pages 176–177) who is known for his visual interventions in public spaces. In Durban, he reinscribed the image of the Hector Peterson photograph into a life-size wall poster where he sketched the figure of an African woman carrying, in a Pietà-like posture, the emaciated body of a young African man dying of AIDS. One in four persons in the state of KwaZulu-Natal is HIV+. In this image, as well as in its reenactment in *A luta continua*, the struggle against apartheid and the struggle against AIDS are brought together collisively.

Now, it so happens that there is one remaining poster of the Ernest Pignon-Ernest image that miraculously survives in the Warwick Junction market area (see image x, page 178). This powerful remnant of a poster, which has acquired the quality of an

engraving, serves as the ‘destination point’ for the performance of *A luta continua*. The starting point is the cemetery attached to Warwick Junction, which is the only cemetery in all of South Africa where the dead from different communities share the same space, albeit in segregated zones. Here you will find the gravestones of different sects of Muslims, Jews, Christians, and Parsis. If the cemetery seems to be a fertile space, nurtured and cared for, it is because it houses a shrine dedicated to Hazrat Badsha Peer, a local Sufi saint, who had come from Madras in the late 19th century as an indentured labourer to work in the plantations of KwaZulu-Natal. It is said that even though he did not labour in the fields, preferring to meditate, his work was always completed for him. With such layers of history encompassing the slave trade and the history of segregated races, the cemetery testifies to the visceral power of actual locations in site-specific public artwork.

From this cemetery *A luta continua* begins in a processional form (see image xi, page 178), led by its protagonist Clement Ntuli, who plays himself: a theatre student who has been HIV+ for over twelve years. *A luta continua*, in essence, is about his struggle within the larger struggle against AIDS. At the start of the play, to a dirge-like antiapartheid song chanted by a chorus, Clement is picked up in the arms of a Zulu woman, both of them bearing an uncannily close resemblance to the figures in the poster (see image xii, page 180). As they walk through the dense and cacophonous space of Warwick Junction in the peak hour of its activity around 3 p.m., they land up in front of the poster where Clement exhorts the spectators about AIDS. In the process, the image of the poster gets embodied and animated in performance, in real space and time.

Clearly, this is not another agitprop piece of theatre around AIDS, which instrumentalises the politically correct messages. In performance *A luta continua* was relatively devoid of messages. For a start, the process of the production worked invisibly; one could scarcely see it unfolding in the sheer density of the crowd, and one could almost not hear its minimal text over the cacophony of the space. Most definitely, it was not an instance of ‘invisible theatre’ as theorised by Augusto Boal. ‘Invisible theatre’ is premised on a predetermined strategic rupture, which is triggered to catalyse a crisis, in which ‘plants’ in a public space create a ruckus and stir up a debate. For instance, the ‘invisible’ actor can walk into a restaurant, order a meal, and when the time comes for him to pay the bill, he can refuse to pay, instigating a debate which is intensified by the other actors ‘invisibly’ playing the role of real-life customers.

On these lines of activating social debate, there was nothing strategic about *A luta continua*, which preferred to work in good faith by opening its *raison d’être* to the street vendors in Warwick Junction. The directors of the project negotiated the use of the market space through prior dialogue with the vendors, who agreed on a modest fee for their cooperation. It should come as no surprise that this trust was systematically betrayed, not least at the end of the performance, when one of the vendors demanded to be paid more money for serving food on one of her tables. What was intended as an act of generosity—a free meal for all at the end of the show—was sharply rejected with a reminder of subaltern economic realities. From this example, it becomes clear that in order to negotiate the economics of public space controlled by the underclass, we may have to suspend our notions of ‘good faith’. Instead, we need to reckon with different norms that challenge notions of civility upheld in established cultural institutions like the museum, the gallery, and the theatre. The public space functions with its own ethics of incivility and illegality.

How do artists prepare themselves to deal with this ethics of incivility and illegality? Obviously, they need to push their protocols and assumptions of what it means to do art. The cultural theorist Stephen Wright puts it sharply when he urges us to think about what happens when 'artists do not do art'. It is not sufficient in this regard to rely on 'recycling the art-related skills and perceptions back into the symbolic economy of art', as for instance in numerous development and activist projects where the work of artists with the underprivileged ultimately gets transported into the civic space of the museum. In contrast to this mode of cultural practice, which has its own legitimacy, a growing number of artists are also injecting their artistic skills and competencies into 'the general symbolic economy of the real', where there is no shelter or endorsement provided by the artistic establishment. Here the only recognition (or rejection) that one can rely on is that which is provided by those people who inhabit the public space in which the art work is projected.

In his advocacy of fusing artistic with non-artistic competencies, Wright provides a strong example in the collaborative practices of the Argentinean avant-garde collective Grupo de Arte Callejero (GAC) with the H.I.J.O.S. movement (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), dedicated to those victims who 'disappeared' during the military dictatorship. Foremost among the practices adopted in this collaboration have been collective actions in public spaces described as *Escraches* (see image XIII, page 180), in which the social memory of people is produced and catalysed through everyday objects like roadmaps and street signs. Only these maps mark the identities and locations of those perpetrators of genocide now living incognito in 'normal' society; likewise, the road signs indicate directions to former detention centres where the victims of genocide were interrogated and tortured.

In these actions, the boundaries of art have clearly been pushed into the political domain, and yet, there is ambivalence in viewing these 'actions', insofar as the existing cultural and political establishments do not know how to designate them. Therefore, for the organisers of the Venice Biennale, to which GAC WAS invited in 2003, the members of the collective were viewed as activists, but for the World Social Forum in Bombay (Mumbai), to which GAC WAS invited in 2004, the collective was seen as artists. Neither political nor artistic, but situated in between the disciplinary regimes of these domains, the GAC among other emergent social and cultural action groups can be said to occupy the in-between space of the 'beyond', the 'space of intervention in the here and now'.

As I come to the end of this lecture, it would be useful to recapitulate the ways in which I have pushed the idea of the Beyond. I began on a somewhat philosophical note by suggesting that if we wish to move beyond the box of the museum, we need to engage with the principles of impermanence, non-commodification, and humility—principles that I drew from the example of the kolam or traditional floor drawing. I then went on to argue that even though the District Six Museum, which grew out of a political movement, is a significant experiment, it needed to deconstruct itself in order to remain in touch with the changing pulse of the times. Through the outdoor practice of murals, I showed how one needs to move beyond the symbolic limits of the image in order to deal with the regeneration of community at concrete levels. With Tangencya we moved more directly into the realities of the public sphere where the image of an antiapartheid/anti-AIDS poster is embodied in performance. And, finally, through the work of the Grupo de Arte Callejero, I indicated how art practice can merge almost completely into political action.

In Brazil, there is no dearth of creative and political interventions, interactions, and movements in the public sphere. Indeed, so vibrant is your public culture that I am tempted to say that Brazil embodies the Beyond. And yet, there is no room for complacency because even the Beyond is not free of deceptions. When I first encountered your activist culture in Rio, I cannot deny that I was seduced by its creative promiscuity, most of all by its ability to form social solidarities across the most disparate constituencies. However, this seduction was short lived. Through the sceptical guidance of some of my more critical Brazilian friends, I began to see the exclusions within the solidarities, the inner racisms, the shades of black that, in the final analysis, constitute another kind of 'untouchability', perhaps far more elusive than what is sanctioned in the social apartheid of the caste system in India.

Gradually, I began to see through some of the cracks in the myths of citizenship celebrated in symbolic interfaith events. One encounter remains with me very strongly, compelling me never to take definitions of citizenship for granted. I remember asking Mãe Beata, a priestess of a Candomblé centre in a ramshackle shantytown outside of Rio, 'Why are you part of the interfaith movement?' 'Because I want to be recognised as a citizen', she claimed. 'What does a citizen mean to you?' I asked this subaltern priestess with a knowledge of herbs and leaves and life energies and gods. Why should a priestess need to be a mere citizen? To which she responded with clarity and bitter sadness: 'For me, a citizen is when I fall sick and go to a hospital, they don't turn me out because I'm black'. This statement is, indeed, a searing, on-the-ground definition of a citizen that challenges the constitutional norms of citizenship, guaranteed to all in principle, but denied in actual practice.

Can we, as artists, ignite a new ground for envisioning citizenship through the infusions of our creativity in the public sphere? Can we really think beyond the tokenisation of minorities and risk a new vulnerability and humility in opening ourselves to the creative struggles of the here and now? Reimagining the notion of struggle is itself a struggle, and it is in this context of betraying the most deeply internalised securities of our practice, that we can prepare ourselves to be in touch with the terrifying instabilities and beauty of the Beyond. To enter the Beyond, the struggle has to begin in the here and now.

RUSTOM BHARUCHA (India, 1953)
Independent writer, director, and cultural critic. Rustom is the author of several books including *Theatre and the World* (Routledge, 1993), *The Question of Faith, In the Name of the Secular*, *The Politics of Cultural Practice* (Oxford University Press/Wesleyan, 2000), and *Rajasthan: An Oral History* (Penguin, 2003). His latest book, *Another Asia* (Oxford University Press, 2006), is an inter-Asian study of Rabindranath Tagore and Okakura Tenshin, within the larger contexts of nationalism, pan-Asianism, and cosmopolitanism. He is an active member of the Prince Claus Fund for Culture and Development based in The Netherlands. Lives and works in Kolkata, India.

THE MAN WHO WANTED TO CHANGE THE WORLD

LUCAS DI PASCUALE*

(version by ANTHONY DOYLE)

There was this man who wanted to change the world who lived in a town that avoided touching the sea. Once, the man who wanted to change the world travelled to another town, in another country, that also avoided touching the sea.

The town where the man who wanted to change the world lived had two art schools and so did the town he travelled to on a visit. In that town that was not his own the man met some artists, one of whom was Samir Lucas.

The man who had the opportunity to meet Samir Lucas had studied art in one of the two art schools in his town, though he had not chosen that school; it so happens that the man who wanted to change the world didn't know that there were two art schools in his town and enrolled at the same school his friend went to, the same friend who had convinced him to study art in the first place. Before he met this friend who convinced him to study art, the man who wanted to change the world didn't know that there were any art schools in his town at all.

Once at the art school, the man who wanted to change the world passionately produced his first paintings and drawings and engravings and sculptures and, immersed in this endeavour, realised that he wanted to soak up the work of his fellows. And so, alongside his fellows, the man who wanted to change the world learned that there were two types of art students at his school. On one side were the painters, and on the other, those who, like him, wanted to change the world. So it was only when the desire to change the world went on vacation that the man who wanted to soak up the work of his fellows found the time to paint, which he did, once again, passionately. Obviously someone very intelligent invented those holidays, he used to muse.

Changing the world had to follow very clear rules back in those days, rules the man who wanted to change the world gradually grew tired of remembering. Maybe the rules are clear because they are hung out in the sun, the man also used to muse. With time, and as expected, the man and the fellows whose work he wanted to soak up soon discovered that it was not only possible, but indeed easier and perhaps even more necessary to paint as they changed the world. And so the man and his fellows realised that they had been changed by the world. But most important of all was that they discovered that in order to do good painting while they went about changing the world and being changed by it, they first had to learn how to be themselves.

All of this came to mind as the man who wanted to change the world watched how Samir Lucas produced his paintings on the horizontal. And the man was enormously happy to see that his new friend, who also lived in a town that avoided touching the sea and had two art schools, brought it all back to memory.

ON CINEMA SHOWING

JOACÉLIO BATISTA

(version by ANTHONY DOYLE)

Curators Daniel Queiroz and Joacélio Batista;
2006 August 1 through 23: Humberto Mauro room, Palácio das Artes —Belo Horizonte, Brazil.

Conceived with the intention of exploring the tensions, exchanges and dialogues that pervade the relationship between cinema and painting, the exhibition consists of six films that broach the issue in different ways: from the virtuosity of Pablo Picasso, captured up-close by the camera of Clouzot, the stunning scenes of Rohmer and the uncomfortable (de)compositions of Greenaway, to the eccentric forger Elmyr de Hory (or the eccentric falsifier Orson Welles?). In addition to these four films, the exhibition also features Maurice Pialat's beautiful portrait of Vincent Van Gogh during the final months of the artist's life, and the release of a film by Brazilian filmmaker Dellani Lima.

Painting and cinema have long exercised a mutual influence, from the framing of the image to the cuts that capture the now classic rectangular format of landscapes, from the themes dealt with to the concepts employed, from the colors to the superposing of layers. The two languages share a wealth and diversity of encounters—such as their capacity to trick the senses through aesthetic fruition, and the urge to create increasingly more convincing simulacra of the real world through art—that add spice to the debate at the core of 'Painting beyond Painting'.

Organizing a curatorship of films that dialogue with painting may at first appear a little easy and obvious, as from a simplistic angle, cinema, alongside music and the novel, is formative of the language of the seventh art. The painter's perspective on the scene that will beget his narrative differs little from the photographic frame, somewhat facilitating the choice of films.

In Van Gogh, Pialat renders a portrait of a fragile artist. Recreating the painter's final days through the lenses of his relationship with the family of Dr. Gachet, his falling-out with his brother Theo and his own unstable personality as the reason for his suicide, the director manages to eschew the stigma of madness so automatically attributed to the painter.

Pablo Picasso, another of painting's great masters, features in *Le mystère Picasso* [The Picasso Mystery], a documentary in which Henri-Georges Clouzot offers us a glimpse of the painter's mysterious creative process. Layer by layer, between brushstrokes and accumulations of material, the film records the production of twenty works, including drawings and paintings, captured in real

< * Regarding Lucas Di Pascuale, see page 118.

time and edited using the stop motion animation technique. Note that the works were destroyed as soon as filming ended.

Just as a painter piles on layers of paint in order to create simulacra of the real world in patches of color, Orson Welles deceives eyes and minds by heaping layers of facts and fictions into a dizzying pseudo-documentary in *F for Fake*, on the art forger Elmyr de Hory, whose work was so good it was practically indistinguishable from the originals.

On the other hand, *L'anglaise et le duc* [The Englishwoman and the Duke], by Eric Rohmer, presents its protagonists under layers of paint and paintings. All of the external locations are recreations of period-style paintings, against which the British aristocrat Grace Elliot and the Duke of Orleans witness the French Revolution in Paris. Rohmer invites the viewer on an immersion in canvas.

In *Zed & Two Noughts*, Peter Greenaway follows two brothers who have lost their respective wives in a car crash and find themselves obsessed with the quest for an understanding of death. They conduct scientific studies into animal decomposition, yielding images that are at once morbid and instigating. In his own way, Greenaway uses his film to recreate one of the most recurrent themes in painting: the still life.

Charged with infusing color into the “Painting beyond Painting” exhibition is the debut screening of Dellani Lima’s *O céu está azul com nuvens vermelhas* (The sky is blue with red clouds), which explores the emotional universe and minute gestures of a couple, portrayed here in all the tones of a palette full of reds and blues.

JOACÉLIO BATISTA (Ponte Nova, MG, Brazil, 1975)

Holds a degree in animated cinema and design from the Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Director, producer, and scriptwriter, he produces documentaries, experimental videos, animation, and video installations, in addition to curating video exhibitions and festivals. His works have been shown at cinema, video and animation festivals in Brazil (as a prizewinner), Europe, Africa, Asia and North America since 2001. Lives and works in Belo Horizonte, MG, Brazil.

SOME DEVELOPMENTS FROM PINTURA ALÉM DA PINTURA: PROJECT PARABRISAS

LUCAS DI PASCUALE + XEPA*

(version by ALEXANDRE ABRAHÃO MARTINS)

Project Parabrasas – Belo Horizonte/Córdoba interventions spawned from the meeting between the artists Lucas Di Pascuale (Córdoba, Argentina), Marcelino Peixoto and Viviane Gandra (Coletivo Xepa – Belo Horizonte, Brazil), during the event “Painting beyond Painting”, produced by CEIA (Centro de Experimentação e Informação em Arte), in August 2006.

The project took place in Unquillo and Córdoba (Argentina), during a residency undertaken by Xepa members at Fundación Pluja (Unquillo, Argentina—coordinated by Alberto Lugaluppi and Marcelo Márquez), September 4 through October 4, 2007.

The aim of Parabrasas had been to reverberate/unfold experiences which were generated during the abovementioned event, in an attempt to establish connection between artists from Córdoba and Belo Horizonte who deal with the public space.

The project had its focus on issues related to the artistic scene (Who constitutes it? How to exist inside and outside the scene?), based on the everyday reality and context of the two cities and the artists involved with the project.

PRODUCTIONS:

1. López¹

Lucas Di Pascuale + Xepa

[action/intervention – DocumentA/Escénicas, Córdoba, September 14, 2007]

Lucas Di Pascuale invited Xepa to perform an intervention on the storefront of the DocumentA/Escénicas building—the work was part of a series in which Lucas installed advertisement boards where the name López could be read, always in a construct in which the notions of appearing/disappearing are noticeable from the legibility (or not) of those big letters.

2. Lectura de Obra*

[chat with Xepa – Casa 13, Córdoba, September 15, 2007]

* Project coordinated by Lucas Di Pascuale and Juan Der Hairabedian, is a long length workshop in which a group of artists (Córdoba) works in analysis, production and reflection about art.

3. Pareja

Xepa in partnership with Selva Negra group (Córdoba)

[watercolor/object + intervention and actions series – Unquillo and Córdoba, September 13, 17 and 25, 2007]

Pareja was part of two projects: *Multiparidade: ô de dentro, ô de fora*—a group exhibition held in Belo Horizonte in September-October 2007, and *Parabrasas*.

4. El precio de los ladrillos no se pelea

Xepa

[action/intervention – Paseo Del Buen Pastor, Córdoba, September 30, 2007]

Action integrated within the program of the Festival de Teatro Mercosur, carried out outside the building that was used as a women’s prison during the military dictatorship, converted later on commercial spot/tourist point.

Xepa’s action included the construction of walls using bricks made locally, with no use of cement/mortar that, on the brink of their equilibrium limit, fall down. After each wall has fallen, others are built, till the end of the initial three-thousand-brick pile, leaving the remaining ruins as a trace of the construction.

5. Montañas de café (Pequeños Monumentos)

Juan Der Hairabedian

[action/intervention – Plaza San Martín, Córdoba, October 2nd, 2007]

Action where Juan Der Hairabedian, an Argentinean artist of Armenian descent, prepares and offers little cups of Armenian coffee while talking to the visitors about history (histories) on various levels. Each emptied cup is placed on the middle of the plaza, alongside the official monument to San Martín, and, at the end, a little monument is formed—the pile of empty coffee cups—that receives a commemorative plate by the hands of the artist.

6. Cuerpos Porosos

Xepa

[performance workshop – Ciudad de las Artes, Córdoba, October 1 and 2, 2007]

Part of the program of the Festival de Teatro Mercosur, Xepa organized a performance/intervention workshop for artists and theater students previously enrolled. The work was developed over considerations referring to works by artists who work/have worked with the language of the performance as an artistic strategy.

7. En qué pensamos cuando hablamos de escena?

[group exhibition – EspacioCentro Gallery, Córdoba, October 2007]

Curator: Lucas Di Pascuale

Artists: Carina Cagnolo, Carola de la Vega, Cecilia Mandrile, José Luis Quinteros, Juan Der Hairabedian, Marcelino Peixoto, Marcelo González, Marta Fuentes, Natalia Blanch, Oscar De Benedectis, Viviane Gandra.

8. En qué pensamos cuando hablamos de escena?

[publication – *Apunte*]

Artists/authors: Carina Cagnolo + Lila Pagola, Cecilia Mandrile, Eduardo Padilha, Grupo Selva Negra, Juan Der Hairabedian, Lucas Di Pascuale, Marcelino Peixoto (Xepa) + Carlos de Brito e Mello + Isabela Prado, Marcelo González + Claudio Ziperovich, Marta Fuentes + Leticia el Hallí Obeid, Natalia Blanch + Humberto Sosa, Oscar De Benedectis + Estela Capdevila, Pamela de la Vega.

Publication in which some artists were invited to ponder on situations of the billboard/scene, outside/inside situations, local/foreigner, production/exhibition kind, and related themes. Each artist invited another one, or a group, to have a part in the publication.

[The publication *En qué pensamos cuando hablamos de escena?* and further information on Project Parabrasas—in its third edition (2010), directed by Lucas Di Pascuale—are available on www.lucasdi Pascuale.com.ar/parabrasas.htm.]

9. Video notes

Xepa

[Fundación Pluja surroundings, Unquillo, September/October 2007]

During its residency in Pluja, Xepa created a series of video essays: *Penetrável* (Marcelino Peixoto), *Linea* and *Permeables 0-4* (Viviane Gandra)

Technical details – in Córdoba (Argentina):

Concept and curatorship/coordination: Lucas Di Pascuale

Support:

Fundación Pluja, Galería EspacioCentro, Casa 13, Agencia Córdoba Cultura

Production assistance action + workshop Xepa: Jimena Gavazza

Photography: Alicia Sánchez, Claudio Bertinetti, Juan Der Hairabedian, Lucas Di Pascuale, Manuel Medina, Marcelino Peixoto, Sergio Alavarez, Viviane Gandra

Technical details – in Belo Horizonte (Brazil):

Production: Xepa

Support: CEIA, RAIN (Rijksakademie Artists Initiative Network)

Acknowledgments:

Alberto Lugaluppi, Carlos de Brito e Mello (Trovão), Cecilia Romero, Edith Rijnja (RAIN), Guillermo Hermida and Marcela Santanera (EspacioCentro), Grupo Selva Negra (Alicia Sánchez, José Luis Quinteros, Sergio Álvarez, Guillermo Lupiañez), Isabela Prado, Jimena Gavazza, Juan Der Hairabedian, Lucas Di Pascuale and Emilia, Mameto Muianê (Efigênia), Manuel Medina and Claudio Bertinetti, Marcelo Márquez, Marco Paulo Rolla, Marcos Costabel and Victoria Bosio, Marcos Hill, Margarida Campos, Margarida Heredia, Paco Zarzoso, Pancho Sarria, Pedro Miranda, Soledad Sánchez Goldar.

WHITES AND YELLOWS

LUCAS DI PASCUALE* (to Parabrisas exhibition catalog, 2007)

(version by LEONARDO GONÇALVES)

I can't sleep because I'm driving. The others are all asleep in their seats. As I go sleepless, an image springs to mind of Lisa Milroy, the British artist. I recollect her paintings of shoes and plates. I recall how seductive she is. I remember her telling me about swapping works with Tulio de Sagastizábal, an artist who lives in Buenos Aires, though he was born in Misiones.

Her question seduced me, basically because I had already prepared an answer: "When do you think about your work?" It was 2006, and we were a group of artists attending the "Painting beyond Painting" workshop in Belo Horizonte. Lisa had just arrived and we were swamping her.

This very moment is my answer. When travelling—going from one place to another, being in between places—, while watching the landscape through a window, looking at the horizon through a windshield. Or perhaps while mowing the lawn out in the backyard.

Emília woke up and asked me why we weren't listening to her cd. When we travel together, each of us brings a cd and we choose a new one to put on every hour. Before falling asleep she'd chosen Pijos y pijitos; we all love singing along to the tune about the bear living happily in the woods. I brought Nick Cave, León Gieco, and the Pequeña Orquesta Reincidentes, Miguita de pan was another general favourite. For a while now we've had a table in our house that we bought secondhand somewhere in Paseo de las Artes; it has a slit across the middle, through which crumbs and stuff tend to slip, just like in the song.

At "Painting beyond Painting" I also met Marcelino and Viviane, not English artists, but Brazilian ones, the kind that manages to infuse their work with sensuality and therefore achieve an immense unity between the artist, the work, and its meaning. It's that the meaning is right there, in the work, so you don't have to look for it elsewhere. Where else could we look for it anyway?

Maybe I'm driving too fast; an infinity of little white and yellow insects is plastered across the windshield. Sandra has her eyes closed but she doesn't seem to be sleeping.

Marcelino and Viviane will be coming to Córdoba to work for a month, to give us a hug, to get to know the place. We can imagine their encounter with the art scene of Córdoba. Perhaps an encounter that will help us question what exactly it is we mean by art scene. I think of some names, almost all of artists who have exhibited their work over the last three or four years, most of them young. I, too, started exhibiting my work in the last three or four years. But the art scene is not so small as that, even if we think only of artists.

I stop for gas; filling the tank is a contradiction. The car may drive better, but it's sure a pain handing over cash for something that's going to be guzzled by an engine and whose volume will be gauged only by a waving needle. I pay by debit card and search for some change.

Yes, the art scene is much bigger than that. This group I came up with only includes those artists who have been on show over the last three or four years, but what about the other artists in the three or four years before that?

Then you have those who never exhibit their work at all—are they part of the scene? And there are those who went to live someplace else and came back to tell us what it's like to work there. Maybe the scene is the state of things in a specific place. But is it something that happens or is it something we build? I suppose there must be different modes and degrees of visibility coexisting in the same scene.

Coming back from vacation is another contradiction. I have this urge to get home, to my routine place, but as soon as I get there, I just want to be on vacation again. I can see Catalina asleep in the rearview mirror.

There are those who have decided to prioritize teaching or cultural management and abandoned (perhaps temporarily) the sphere of artistic production. Then you've those who've abandoned art without opting for teaching or cultural management. They could all equally well go back to producing art, just like we, who have continued, could decide to quit; and maybe that's what evens us out. Everyone who exhibits is part of the scene, even the dead, though their careers must go unresumed.

Visibility is much better without all those white and yellow bugs on the windshield, and I ask myself if those beginning to splatter on the glass now have the slightest inkling of all those who went before, and that some guy wiped them off when we stopped for gas.

* Regarding Lucas Di Pascuale, see page 118.

PINTURA ALÉM DA PINTURA

FICHAS TÉCNICAS: EVENTO E LIVRO

FICHAS TÉCNICAS: EVENTO Y LIBRO

TECHNICAL DETAILS: EVENT AND BOOK

PINTURA ALÉM DA PINTURA - ficha técnica
(evento, 2006)

PINTURA MÁS ALLÁ DE LA PINTURA - datos técnicos (evento, 2006)

PAINTING BEYOND PAINTING - technical details (event, 2006)

EQUIPE EVENTO:

coordenação *coordinación* coordination
Marco Paulo Rolla, Marcos Hill

produção executiva *producción ejecutiva* production
Patrícia Matos

assistente de produção
assistente de *producción* production assistant
Hely Rodrigues

curadoria mostra de cinema
curaduría muestra de cine movies curatorship
Daniel Queiroz, Joacélio Batista

tradução simultânea oficina
traducción simultánea taller workshop simultaneous translating
Alice Heeren

arte gráfica *diseño gráfico* graphic design
Tim Braden, Viviane Avelar Gandra

webdesign
Pedro Miranda

realização *realización* accomplishment



patrocínio *auspícios* sponsor



apoio *apoyo* support



1-30 agosto August 2006
Casa do Conde/Funarte-MG + Palácio das Artes
Belo Horizonte, Brasil

OFICINA (ATELIER COLETIVO)
TALLER (ATELIER COLECTIVO) WORKSHOP (COLLECTIVE ATELIER)

1-30 agosto 2006
abertura para visitação
apertura para visitas opening to public
27-29 agosto August 2006

MEDIADORES *MEDIATORS*
Avis Newman (Inglaterra)
Daniel Senise (Brasil)
Lisa Milroy (Inglaterra)
Marco Paulo Rolla (Brasil)
Marcos Hill (Brasil)
Sérgio Romagnolo (Brasil)

ARTISTAS CONVIDADOS *ARTISTAS INVITADOS* INVITED ARTISTS
Igor Sevcuk (Bósnia)
Lucas Di Pascuale (Argentina)
Patrick Makumbe (Zimbábue)
Tim Braden (Inglaterra)
Wenda Kieskamp (Holanda)

ARTISTAS SELECIONADOS *SELECTED ARTISTS* (Brasil)
Abraão Jabur
Alan Fontes
Álvaro Tomé
Gabriela Rosa
João Maciel
Leo Brizola
Marcel Diogo
Marcelino Peixoto
María Eugenia Salcedo
Rodrigo Freitas
Ronaldo Garcia
Samir Lucas
Tiago Fazito
Viviane Avelar Gandra
Walter Trindade

CICLO DE PALESTRAS

CICLO DE CONFERENCIAS *LECTURES* PROGRAM

03-26 agosto August 2006
Palácio das Artes
salas *rooms* Juvenal Dias/Ceschiatti
Belo Horizonte, Brasil

03/08: Lupe Álvarez (Equador)
08/08: Patricia Franca (Brasil)
09/08: Martin Grossmann (Brasil)
10/08: Lisa Milroy (Inglaterra)
15/08: Mario Zavagli (Brasil)
16/08: Sérgio Romagnolo (Brasil)
17/08: Wanda Tofani (Brasil)
19/08: Marco Paulo Rolla, Rodrigo Moura, Ronan Couto
(Brasil) + Marcos Hill (Brasil) [mesa redonda *round table*]
22/08: Daniel Senise (Brasil)
23/08: Avis Newman (Inglaterra)
26/08: Rustom Bharucha (Índia)

MOSTRA DE CINEMA *MUESTRA DE CINE* CINEMA SHOWING

01-23 agosto August 2006
Sala *room* Humberto Mauro
Palácio das Artes
Belo Horizonte, Brasil

FILMES *PELÍCULAS* MOVIES

O Mistério de Picasso (Henry-Georges Clouzot, França, 1956, 75', DVD)
F for Fake – Verdades e Mentiras (Orson Welles, EUA, 1973, 86', DVD)
ZOO - um Z e dois Zeros (Peter Greenaway, 1985, 115', 35mm)
Van Gogh (Maurice Pialat, França, 1991, 158', 35mm)
A Inglesa e o Duque (Eric Rohmer, França, 2001, 125', 35mm)

LANÇAMENTO *ESTRENO* PREMIÈRE

O Céu Está Azul Com Nuvens Vermelhas
(Dellani Lima, Brasil, 2006, 73', DVD)

**PINTURA ALÉM DA PINTURA – ficha técnica
(livro, 2008–2011)**

PINTURA MÁS ALLÁ DE LA PINTURA - datos técnicos (libro, 2008–2011)

PAINTING BEYOND PAINTING – technical details (book, 2008–2011)

coordenação CEIA e edição geral
cordinación CEIA y edición general
CEIA coordination and general edition

Marco Paulo Rolla, Marcos Hill

produção executiva CEIA
producción CEIA
CEIA production

Patrícia Matos

edição final + coordenação, supervisão e produção editorial
edición final + cordinación, supervisión y producción editorial
final edition + publishing coordination and production

Viviane Avelar Gandra

assistência de produção editorial
assistencia de producción editorial
publishing production assistance

Raquel Amaral, Valdirene de Oliveira Castro

revisão – português e inglês
revisión – português e inglês
revision/proofreading – Portuguese and English

Regina Stocklen

revisão – espanhol (castellano)
revisión – español
revision/proofreading – Spanish

Marcelo Márquez

versão português-inglês
versión português-inglés
version Portuguese-English

Anthony Doyle

versão português-espanhol e inglês-espanhol
versión português-español e inglés-español
version Portuguese-Spanish and English-Spanish

Raúl Márquez Sullivan

**versão/tradução português-espanhol, espanhol-português
e inglês-espanhol**

versión/tradución português-español, español-português
e inglés-español
version/translation Portuguese-Spanish, Spanish-Portuguese
and English-Spanish

Leonardo Gonçalves

versão/tradução português-inglês e inglês-português
versión/tradución português-inglés e inglés-português
version/translation Portuguese-English and English-Portuguese

Alexandre Abrahão Martins, Regina Alfarano

projeto gráfico e primeira edição de imagens
proyecto gráfico y primera edición de imágenes
graphic project and first images edition

André Rolla, Brígida Campbell, Viviane Avelar Gandra

tratamento de imagens
tratamiento de imágenes images finishing corrections

Ricardo Baroni Squárcio

**projeto editorial, concepção capa, editoração eletrônica
e arte final**
proyecto editorial, concepto tapa, editoración y finalización
publishing project, cover concept, desktop publishing and art finishing

Viviane Avelar Gandra

produção gráfica producción gráfica printing production

Ricardo Marques, Viviane Avelar Gandra
+ Ivan Moraes (Tamóios)

pré-impressão pre-impresión pre-printing (Tamóios)

Adney Rocha, André Gonzaga, Carlos Coelho

impressão impresión printing (Tamóios)

Emerson José, Rodrigo Silveira, Ronaldo Gomes
+ Helio Almeida, Luis Sergio, Marco Antônio Borges

realização realización accomplishment



patrocínio auspicios sponsor



Prince Claus Fund for
Culture and Development

apoio apoyo support

Fundación pluja

agradecimentos agradecimientos acknowledgments

AOS ARTISTAS/AUTORES A LOS ARTISTAS/AUTORES TO ARTISTS/AUTHORS

Abrão Jabur, Alan Fontes, Álvaro Tomé, Avis Newman,
Daniel Senise, Gabriela Rosa, Igor Sevcuk, Joacélio Batista,
João Maciel, Júlio Martins, Leo Brizola, Lisa Milroy,
Lucas Di Pascuale, Marcel Diogo, Marcelino Peixoto,
Marco Paulo Rolla, Marcos Hill, Maria Eugenia Salcedo,
Mário Zavagli, Patricia Franca, Patrick Makumbe, Rodrigo
Freitas, Ronaldo Garcia, Ronan Couto, Rustom Bharucha,
Samir Lucas, Sergio Romagnolo, Tiago Fazito, Tim Braden,
Viviane Gandra, Walter Trindade, Wanda de Paula Tofani,
Wenda Kieskamp.

AOS PROFISSIONAIS DA EQUIPE EDITORIAL
A LOS PROFESIONALES DEL EQUIPO EDITORIAL
TO PROFESSIONALS OF PUBLISHING STAFF

Alexandre Abrahão Martins, André Rolla, Anthony Doyle,
Brígida Campbell, Leonardo Gonçalves, Marcelo Márquez,
Raúl Márquez Sullivan, Raquel Amaral, Regina Alfarano,
Regina Stocklen, Valdirene Castro.

PELA AJUDA ESPECIAL PARA A REALIZAÇÃO DESTA LIVRO
POR LA AYUDA ESPECIAL PARA LA REALIZACIÓN DE ESTE LIBRO
FOR SPECIAL HELP TO ACCOMPLISHMENT OF THIS BOOK

Marcelo Márquez;

Cora Taal (Prince Claus);

Mameto Muiandê (Efigênia);

Ricardo Marques;

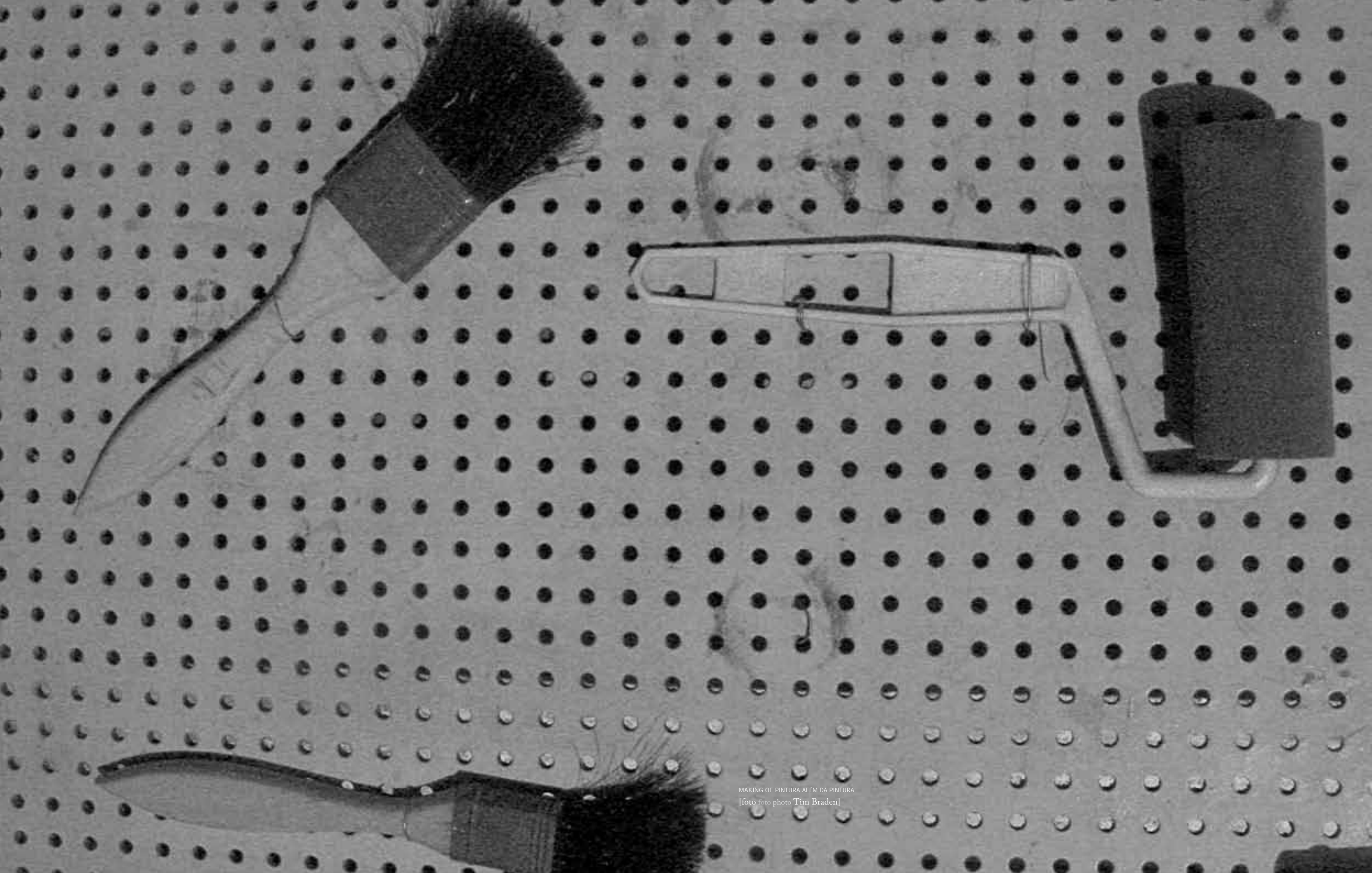
Regina Stocklen;

Raúl Márquez Sullivan;

Maria Auxiliadora Gandra + João Gandra; Gilmara Avelar
Gandra + Washington Barbosa; Dodora + Marco Antônio +
Lucas Miranda; Shima;

Val Castro; Lucas Di Pascuale; Chei (Alexandre Abrahão
Martins); Dudude; Marcelino Peixoto (Xepa);

Ivan Moraes + Carlos Coelho + Adney Rocha (Tamóios);
João Batista + João Paulo Nunes + Marcos Clemente +
Luiz Queiroz; Ricardo Baroni; Cinara + Rodrigo (Formato);
Beatriz Salvatori Olivares + Gustavo Couto (Suzano).



MAKING OF PINTURA ALEM DA PINTURA
[foto foto photo Tim Braden]

Este livro foi composto com tipos Caslon e Din; foi impresso pela Gráfica Tamóios em papéis *couché* fosco 150g e Chamois Bulk 90g, em janeiro de 2011 — Belo Horizonte, Brasil.
Tiragem: 1.000 exemplares.

Este libro fue compuesto con tipos Caslon y Din; fue impreso por Gráfica Tamóios en papeles *couché* matte 150g y Chamois Bulk 90g, en enero de 2011 — Belo Horizonte, Brasil.
Cantidad: 1.000 ejemplares.

This book has been produced using Caslon and Din types; it has been printed on coated matte paper 150g and Chamois Bulk 90g at Gráfica Tamóios, in January 2011—Belo Horizonte, Brazil.
Print run: 1,000 copies.

pintura alm da pintura
pintura mas all de la pintura
painting beyond painting



centro de
experimentación
e información
de arte

ISBN 978-85-89039-05-5



9 788589 039055