

Clio, pátria

Caderno SESC_Videobrasil 05

edicoes
SESCSP



Clio, pátria
Caderno SESC_Videobrasil 05

Clio, pátria aprofunda um traço vocacional do Caderno SESC_Videobrasil, ao buscar para ele um caráter propriamente curatorial. Editado por Lisette Lagnado, articula ensaios inéditos, excertos de obras e um manifesto recente em torno de um eixo temático apropriadamente aberto, que se relaciona, de formas diversas, ao feminino e a seus reflexos na cultura e na intimidade.

A reunir os textos, há tanto a reflexão rigorosa e consistente, que cria um mosaico de significados para feminino e feminismo no âmbito da arte e da vida contemporânea, quanto a sensibilidade para as aproximações produzidas pelo tempo e pelo acaso.

É o que rege a reincidência da “escandalosa lucidez” diante da morte da mãe, que está na origem de *Pas pu saisir la mort*, de Sophie Calle, entrevistada aqui por Lagnado, e da *Série Trágica* de Flávio de Carvalho, tema de ensaio de Eliane Robert Moraes.

Às indagações de Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*, contrapõe-se a Declaração da Assembleia de Mulheres do Fórum Social Mundial 2009, que associa o feminismo à luta “contra o sistema patriarcal capitalista globalizado”.

As colombianas Beatriz González e María Angélica Medina falam da função política do ensino da arte a María Inés Rodríguez; e as identidades coloniais são tema da obra de Christine Meisner, apresentada aqui em fragmentos, e do Prefácio (deliberadamente deslocado da função) de Lucas Bambozzi e Daniela Castro.

Clio, pátria é para ser lido em duas direções — aquela que abriga os textos em suas línguas originais e a contrária, onde estão as versões brasileiras. No quinto ano de publicação, a contribuição do Caderno SESC_Videobrasil para os debates contemporâneos toma a forma de uma associação quase poética de reflexões e ideias.

2 RIVANE NEUENSCHWANDER. *Mal-entendido*, 2000. Ovo, areia, água, copo de vidro e fita adesiva. 14 x 7 cm. Cortesia: Galeria Fortes Vilaça. Foto: Vicente de Mello.



Mãe, Medusa	06	ELIANE ROBERT MORAES
La mère et les femmes	22	LISETTE LAGNADO
Piezas de conversación, suite	36	MARÍA INÉS RODRÍGUEZ
Prefácio	52	L. BAMBOZZI E D. CASTRO
“... , ‘Can you turn back?’”	62	CHRISTINE MEISNER
Declaração	80	ASSEMBLEIA DE MULHERES FSM 09

São Paulo, 2 de agosto de 2009

Cara María Inés,

Recebi seu pedido a respeito das imagens e entendo perfeitamente o que você e a artista estão solicitando.

Ocorre, entretanto, que a concepção editorial e gráfica do presente caderno trabalha com várias publicações em um único objeto. Há uma leitura possível só com as páginas da direita e outra, irredutivelmente *outra*, com as páginas da esquerda. As imagens não são usadas no sentido de espelhar/ilustrar um texto; são dois discursos distintos, linguístico e iconográfico, na horizontal, e, igualmente, na vertical. A ideia é criar também tensões dentro da página aberta, entre história e ficção, feminino e masculino, vida e morte, pátria e colonização—enfim, mostrar que não há tradução que não acabe reduzindo a alteridade ao mesmo. O designer Rodrigo Cerviño fez o projeto pautado por essas necessidades.

Inclusive, não haverá tradução no sentido convencional de termos todos os textos na língua portuguesa e inglesa. Há um caderno de *originais*, e outro com as versões para a língua do país. Assim, por exemplo, você aparece em espanhol no caderno de imagens junto com outra autora cuja língua natal é o alemão (lembra que perguntamos para você em que língua escreveria: inglês, francês ou espanhol?). Do outro lado do livro, somente os textos que

4 LYGIA CLARK. *O dentro é o fora*, 1963. Aço inoxidável. 62 x 38 x 37 cm. Coleção particular. Foto: Alexandre dos Santos Silva.



precisaram ser traduzidos para o país em que o caderno foi feito. Quem escreveu originalmente em português ficará somente com sua língua de origem. Se este caderno fosse editado na Inglaterra, por exemplo, ele teria outra paginação, outras línguas também.

As imagens seguem o critério de não repetir a mesma informação. Por isso, não haverá como mostrar três ângulos de uma mesma ação artística da Maria Angélica Medina.

Espero que agora você compreenda melhor o sentido de minha escolha. Coloco-me à sua disposição para mais explicações, se necessário.

Um forte abraço,
LISETTE

Mãe, Medusa

ELIANE ROBERT MORAES

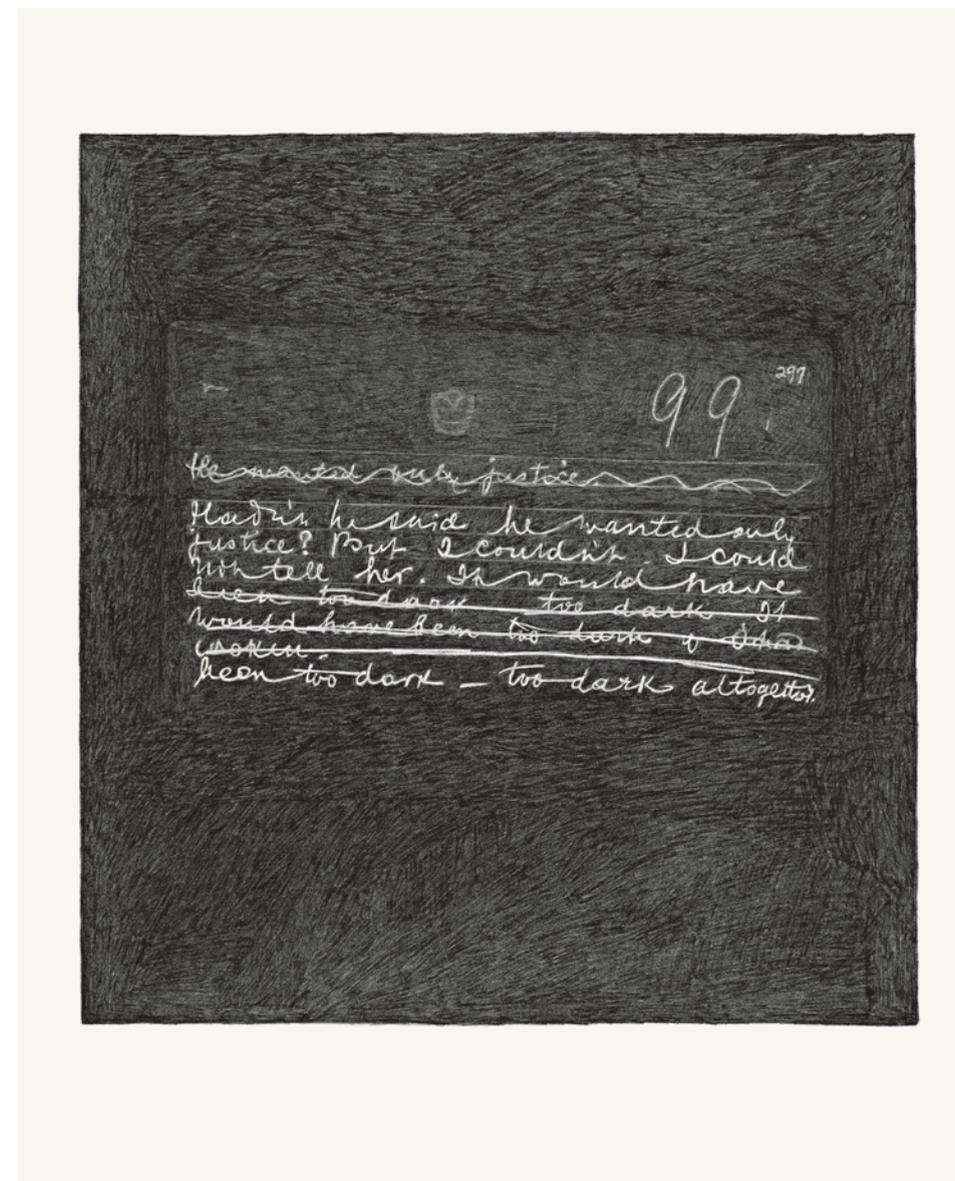
*Em seu rosto ressequido, os olhos tinham ficado enormes;
franzia-os, imobilizava-os; à custa de um esforço imenso,
arrancava-se dos seus limbos para subir de novo à superfície
desses lagos de luz negra; encarava-me com uma fixidez
dramática: como se tivesse acabado de inventar o olhar.*

SIMONE DE BEAUVOIR, *Une mort très douce*

O desejo de ver a mãe esconde, não raro, algo de escandaloso. No limiar do possível, esse desejo se recobre muitas vezes de uma aura transgressiva, como se denunciase a violação de um território proibido, associado a conteúdos perigosos ou mesmo obscenos. Daí terem sido poucos os que realmente se lançaram a uma tal aventura, arriscando-se a olhar de frente o insondável enigma materno. Devemos a Flávio de Carvalho um dos testemunhos mais radicais dessa experiência.

Quando, em 1947, Ophélia Crissiúma de Carvalho entra em agonia, o artista se propõe à improvável tarefa de registrar os últimos momentos de

6 CHRISTINE MEISNER. *The Last Page of Conrad's Heart of Darkness Manuscript* [A última página do manuscrito de *O coração das trevas* de Conrad], 2007. Série de desenhos do projeto "The Present" [O presente]. Lápis e grafite sobre papel. 56 x 70 cm. Varsóvia, Bruxelas e Kinshasa. © Museion Bolzano.



vida da mãe. Filho único, na época aos 48 anos de idade, ele realiza então uma série de esboços à caneta que logo depois viriam a ser ampliados, compondo um conjunto de nove desenhos a carvão.¹ Levados a público no mesmo ano, os retratos da velha mulher em seu leito de morte iriam escandalizar a recatada elite paulistana de meados do século xx, que enxergava neles um atentado contra a moral e a religião.

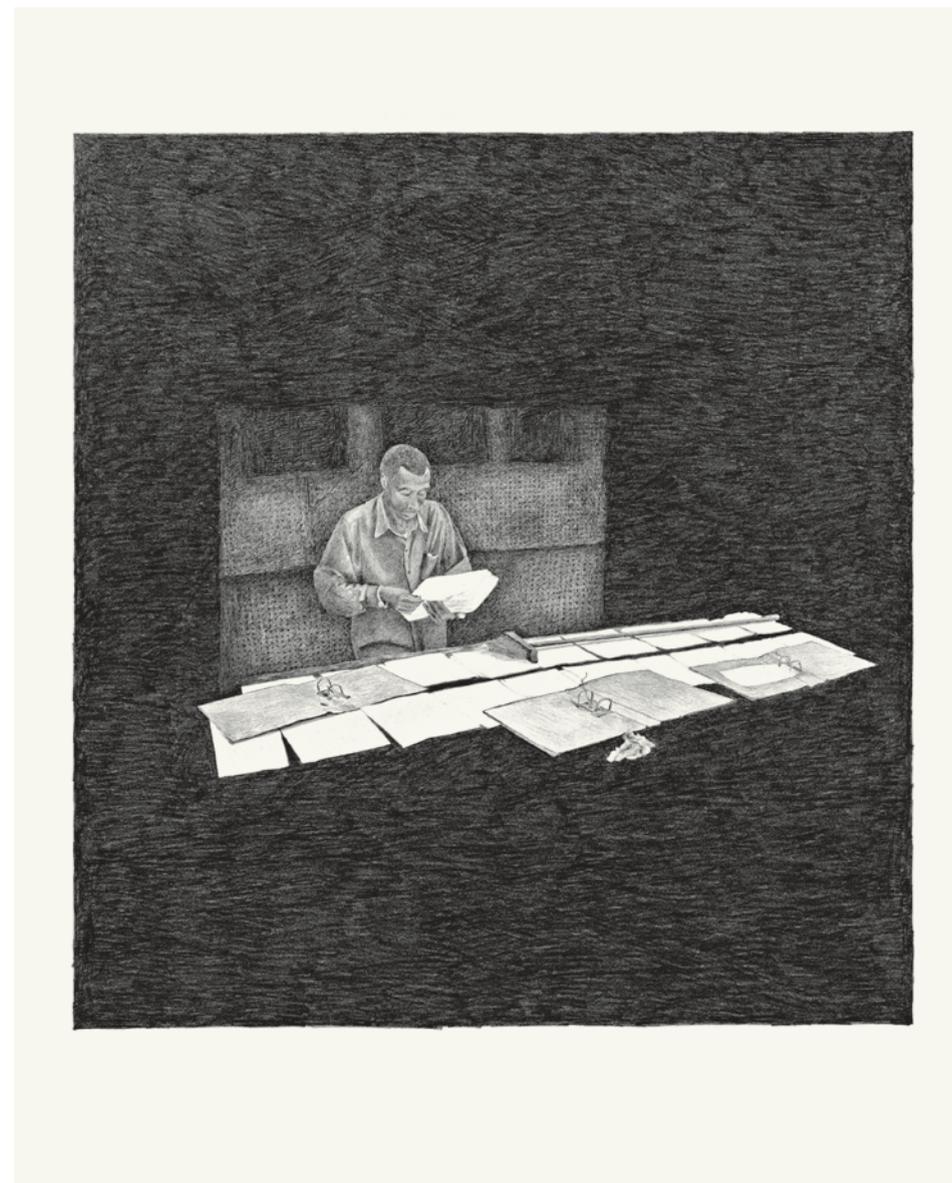
É de se perguntar, antes de tudo, por que razão os espíritos mais puritanos da provinciana capital se chocaram com esses desenhos. Afinal, acostumada às imagens do calvário de Cristo, ostensivamente expostas nos quatro cantos das igrejas da cidade, aquela elite parecia de alguma forma familiarizada com as representações da agonia. Como então explicar a reação hostil daquele grupo aos esboços de Flávio?

Francisco Luiz de Almeida Sales nos dá uma pista para responder a questão ao recordar o “halo sinistro” que envolveu a *Série Trágica*, também conhecida como *Minha mãe morrendo*, desde o primeiro momento de sua divulgação. De fato, continua o autor, tal ousadia “abalou o burgo piratininga, rico e burguês, mas submisso aos padrões da moral e do sentimentalismo herdados do reinado patriarcal de Dom Pedro II”. Não por acaso, atribuíam-se ao artista um certo desvio de caráter, falando-se de insensibilidade, de desrespeito aos valores da família, de frieza de sentimentos, de rebeldia irreverente e assim por diante.²

Mais que tudo, porém, o grande motivo que incitava aquelas almas católicas a atacar a obra estava, como aponta com propriedade Almeida Sales, na inequívoca lucidez de Flávio diante do coma maternal. Lucidez sem a qual não teria sido possível transformar uma câmara mortuária em ateliê, já que esse ato radical desafiava de frente a severidade da apologética cristã, assentada no temor aos “santos terrores da morte”. Reconhece-se na audácia do artista sua disposição decididamente atea.

Não é difícil identificar, na atitude do autor da *Série Trágica*, uma adesão irrestrita aos princípios do ateísmo. Vale lembrar que, desde os primórdios, o pensamento ateu empreende uma crítica radical da exploração do medo no momento da morte, com forte impacto nas representações fúnebres. A concepção aparece, por exemplo, na célebre *Carta sobre os cegos*, que Diderot escreve em 1749, quando o matemático inglês Nicholas Saunderson, prestes a morrer, opõe ao representante do cristianismo sua visão materialista do universo. A exemplo do que acontece com alguns de seus contemporâneos,

8 CHRISTINE MEISNER. *Trying to re-restore Order* [Tentando re-restaurar a Ordem], 2007. Série de desenhos do projeto “The Present” [O presente]. Lápis e grafite sobre papel. 56 x 70 cm. Varsóvia, Bruxelas e Kinshasa. © Museion Bolzano.



ficcionais ou não, o personagem da *Carta* mantém-se fiel às suas convicções até no leito funéreo, passando os últimos instantes a argumentar com lucidez e calma, sem se render aos temores arcaicos.

Algumas décadas depois, seria o Marquês de Sade a reeditar, a seu modo, a apologia da morte serena dos *philosophes* ateus. Colocado diante da prova definitiva, o devasso do *Diálogo entre um padre e um moribundo*, de 1782, rechaça o ritual da extrema-unção e as demais “quimeras da religião” para conceber uma alcova lúbrica bem no centro de sua câmara mortuária. Aos ensinamentos da fé cristã, o moribundo não cessa de opor a razão, justificando seu ponto de vista com uma densa argumentação filosófica fundada nas teses que refutam a existência de Deus: “só me rendo à evidência que recebo dos sentidos; onde eles cessam, minha fé desfalece”. Sem a ilusão de encontrar outro mundo depois de morto, o libertino ultraja a gravidade dos rituais fúnebres, transformando seu leito de morte em palco do prazer.³

Pois é precisamente a essa linhagem que se associa a obra ateia de Flávio de Carvalho, muito embora quase dois séculos a separem dos opúsculos setecentistas de Diderot e de Sade. Apesar do grande intervalo de tempo e da distância geográfica entre o artista brasileiro e os escritores franceses, uma incontestável aproximação entre eles se impõe: no que tange à representação da morte, todos refutam os imutáveis dogmas cristãos valendo-se de uma escandalosa lucidez.

A exemplo de seus antecessores, também no caso de Flávio, essa lucidez traduzia um ímpeto de coragem. Convém recordar que o país ainda era dominado pela elite católica, e que até mesmo um significativo número de intelectuais e artistas ligados à rebeldia modernista—como Murilo Mendes, Ismael Nery ou Jorge de Lima, entre outros—declarava a profissão de fé no cristianismo em alto e bom tom. *Avis rara* nesse ambiente, Flávio sempre fez questão de caminhar na contramão da consciência cristã, fosse qual fosse sua origem, abraçando um ateísmo do qual deu diversas provas públicas antes mesmo de criar a série *Minha mãe morrendo*.⁴

Como não evocar aqui sua *Experiência n. 2*, de 1931, quando o artista decidiu atravessar uma procissão de Corpus Christi no centro de São Paulo, mantendo ostensivamente o boné na cabeça? Como não lembrar que, por tal desrespeito ao culto católico, sua performance provocou de tal modo a ira dos fiéis que por pouco ele não foi linchado? Como não mencionar que, dois anos depois, ele ainda teve a coragem de criar o insolente *Bailado do deus*

10 CHRISTINE MEISNER. *The Value of a Diamond* [O valor de um diamante], 2007. Série de desenhos do projeto “The Present” [O presente]. Lápis e grafite sobre papel. 56 x 70 cm. Varsóvia, Bruxelas e Kinshasa. © Museion Bolzano.



morto, cuja apresentação lhe rendeu uma intervenção da polícia de costumes e a interdição das atividades do seu Teatro da Experiência?

Antecedentes importantes, sem dúvida, que confirmam as posições resolutamente antirreligiosas do artista. Todavia, no capítulo do ateísmo, nada se compararia às imagens da *Série Trágica*, não só por sua capacidade de recolocar em cena as concepções dos primeiros pensadores ateus, mas igualmente por tirar delas as consequências mais radicais: a “morte serena”, aqui, não exclui o sentimento de horror suscitado pelo fim da vida, a justificar o apelo sombrio do título. Como bem observou Luiz Camillo Osório ao analisar o conjunto: “as linhas, apesar da urgência da hora, dos rabiscos rápidos e ligeiros, transmitem serenidade. A vida parece estar se consumindo na boca entreaberta pelos suspiros de sofrimento. É como se, pelos olhos e boca da mãe morrendo, ele retratasse o próprio desaparecimento do mundo”.⁵

*

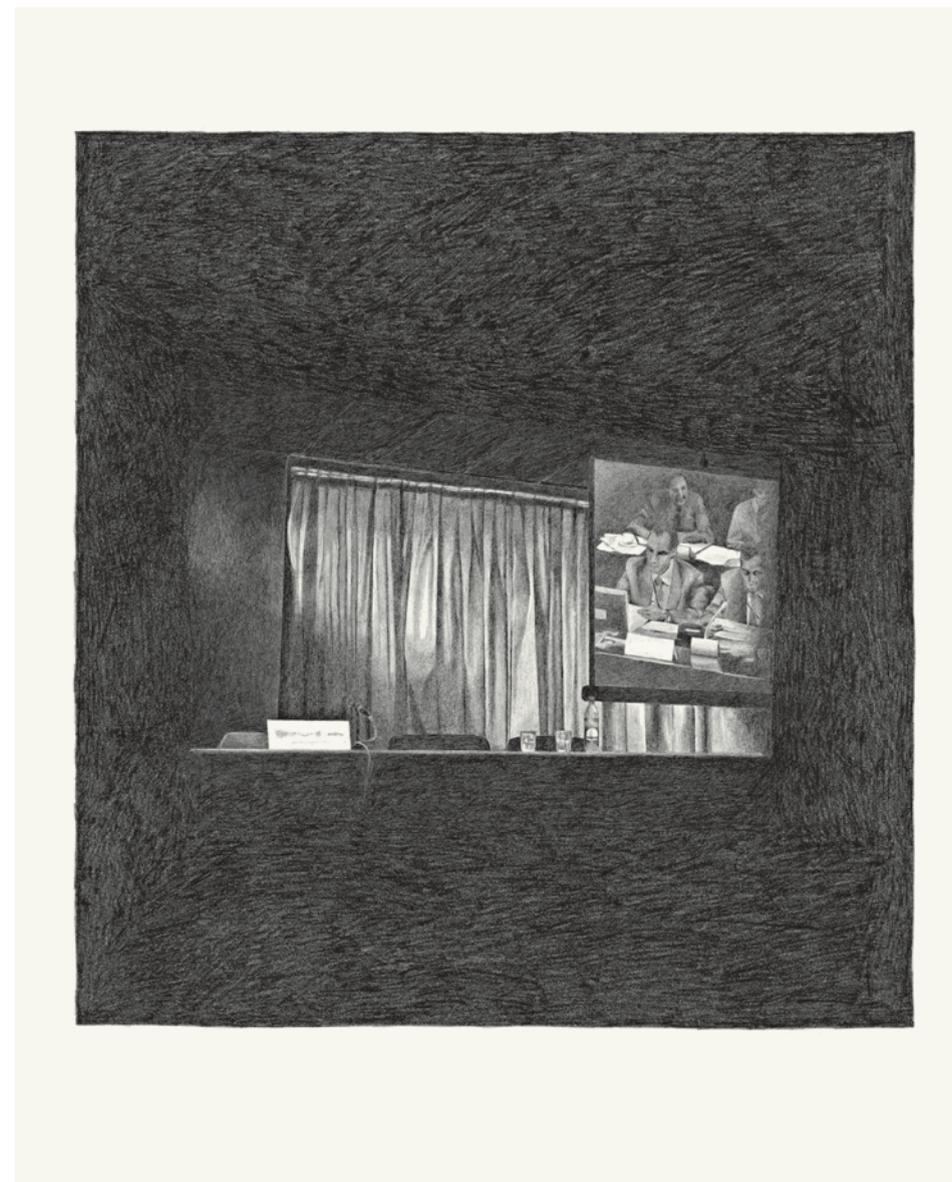
Ver a mãe e deparar o escândalo da morte. Ou quase, já que a morte nunca se oferece de frente à nossa visão. A rigor, o que vemos nos retratos de *Minha mãe morrendo* são flagrantes do mistério da passagem, quando a vida ainda pulsa, mas já em seus derradeiros suspiros.

A escolha do carvão é perfeita nesse caso, pois produz traços marcantes, vivos, ao mesmo tempo em que consegue criar o efeito esfumado, sem vida, também presente nos desenhos. Assim, a aposta na justaposição entre linhas e sombras concretiza com eficácia a ideia de passagem, exprimindo a forte tensão entre vida e morte que marca os últimos instantes de agonia da velha senhora. No limite, porém, o que predomina na composição é o procedimento do arabesco, com seus traços rápidos e sinuosos que superam o mero testemunho referencial, libertando o artista do intento puramente descritivo. Sendo expressão do movimento, o arabesco cria uma forma que excede a própria forma para insinuar o que está alhures, além da cena.

Ver a mãe e deparar a fenda por onde sai a vida que, paradoxalmente, condena todo ser à finitude. Como se fossem máscaras da morte, vestindo uma criatura ainda viva, os distintos ângulos da moribunda fixados no papel parecem evocar os contornos fugidios de uma Medusa.

Assim como acontece com a protagonista da *Série Trágica*, a terrível força da Medusa está toda concentrada na cabeça, como se vê no notável

12 CHRISTINE MEISNER. *The Council of the European Union* [O conselho da União Europeia], 2007. Série de desenhos do projeto “The Present” [O presente]. Lápis e grafite sobre papel. 56 x 70 cm. Varsóvia, Bruxelas e Kinshasa. © Museion Bolzano.

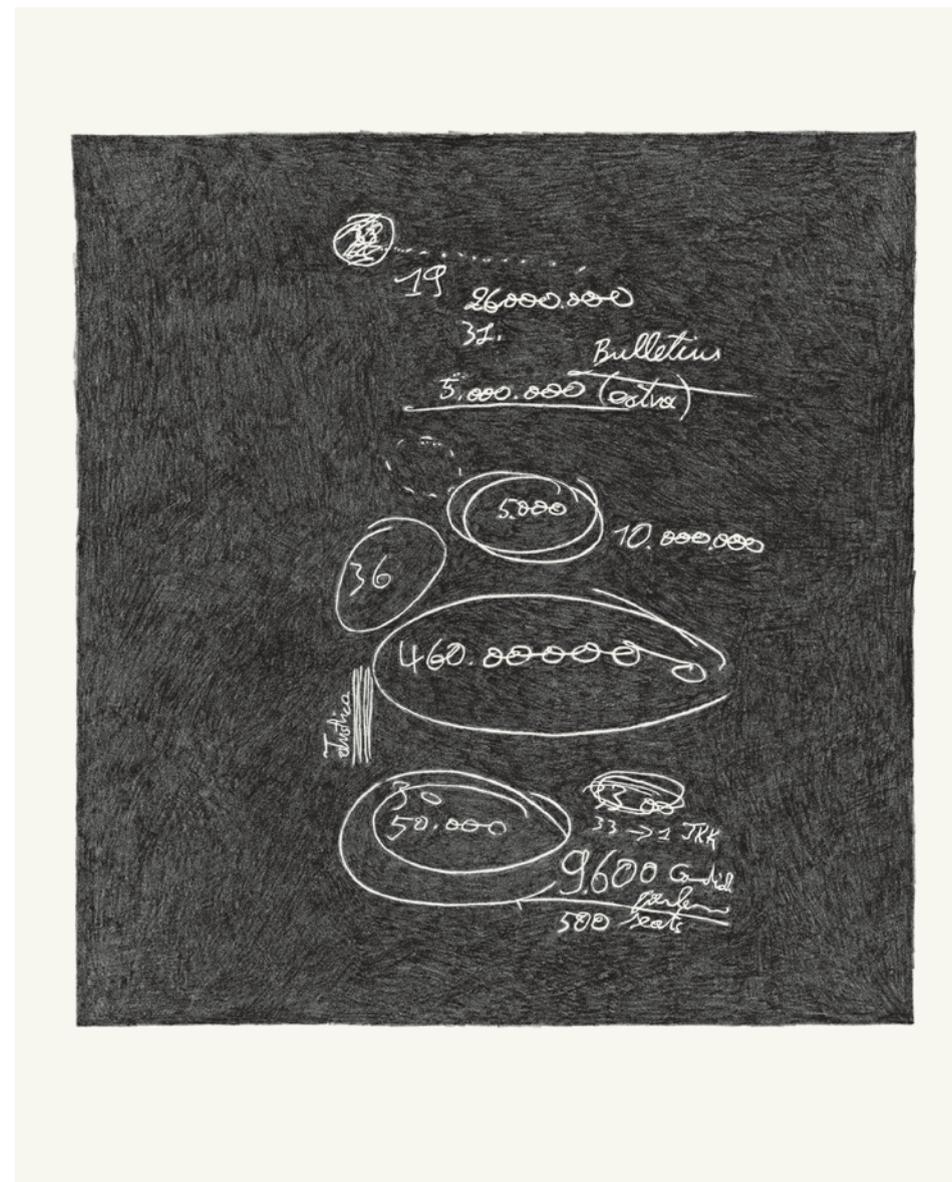


desenho seiscentista de Giacinto Calandrucci. Não surpreende, portanto, que Jean-Pierre Vernant também venha a associar esse pavoroso rosto a uma máscara. Nela, segundo o autor, o que se mostra é sempre a “face do Outro, nosso duplo, o Estranho, em reciprocidade com nosso rosto como uma imagem no espelho”, mas compondo uma figura ambígua que seria simultaneamente menos e mais do que nós mesmos, simples reflexo e janela para o além. De tal ambiguidade resulta que, ao fitar o monstro—também reconhecido como Górgona mortal—, o homem “deixa de ser o que é, de ser vivo para tornar-se, como ela, Poder de morte”.⁶

O confronto com a horrenda criatura termina, pois, por destituir o *voyeur* do próprio olhar, abrindo espaço para que ele seja invadido pelo terror da figura que encara. Arrancado de si mesmo, aquele que olha a sinistra cabeça perde sua identidade para assumir uma inesperada posição de simetria em relação a ela, o que sugere uma forte identificação. Ora, como completa Vernant, para exprimir essa simetria tão estranhamente desigual, “o que a máscara de Gorgó nos permite ver, quando exerce sobre nós o seu fascínio, somos nós mesmos no além, esta cabeça vestida de noite, esta face mascarada de invisível que, no olho de Gorgó, revela a verdade de nosso próprio rosto”.⁷

Essas palavras, por certo, só fazem reforçar a aproximação entre a mítica Medusa e a mãe agonizante do artista paulistano. Em ambos os casos, tem-se o desdobramento de um rosto em máscara, implicando a alteração radical da fisionomia do primeiro, até o ponto de torná-lo irreconhecível. Trata-se de um rosto que já não é mais um rosto. Assim isolada, a cabeça se oferece como uma espécie de mortalha, a exibir sem rodeios seus traços desfigurados, como se anunciasse o inexorável processo de decomposição que ameaça toda forma viva. Ou, para colocar nos termos como Georges Bataille propõe a questão: “a máscara apresenta-se diante de mim como um semelhante, e este semelhante, que me desfigura, traz em si a figura da minha própria morte”.⁸ A face mascarada antecipa a coisa inanimada que está no horizonte de cada ser.

Desnecessário dizer que, por compor uma constelação fundamental de perguntas sobre a condição humana, os jogos simbólicos entre rosto e máscara aparecem com frequência em imaginários mitológicos, artísticos e literários de diversos períodos. Basta considerarmos a profusão de cabeças



14 CHRISTINE MEISNER. *Mr. Kilongo notes the magnitude of the elections in the DRC* [Sr. Kilongo observa a magnitude das eleições na República Democrática do Congo], 2007. Série de desenhos do projeto “The Present” [O presente]. Lápis e grafite sobre papel. 56 x 70 cm. Varsóvia, Bruxelas e Kinshasa. © Museion Bolzano.

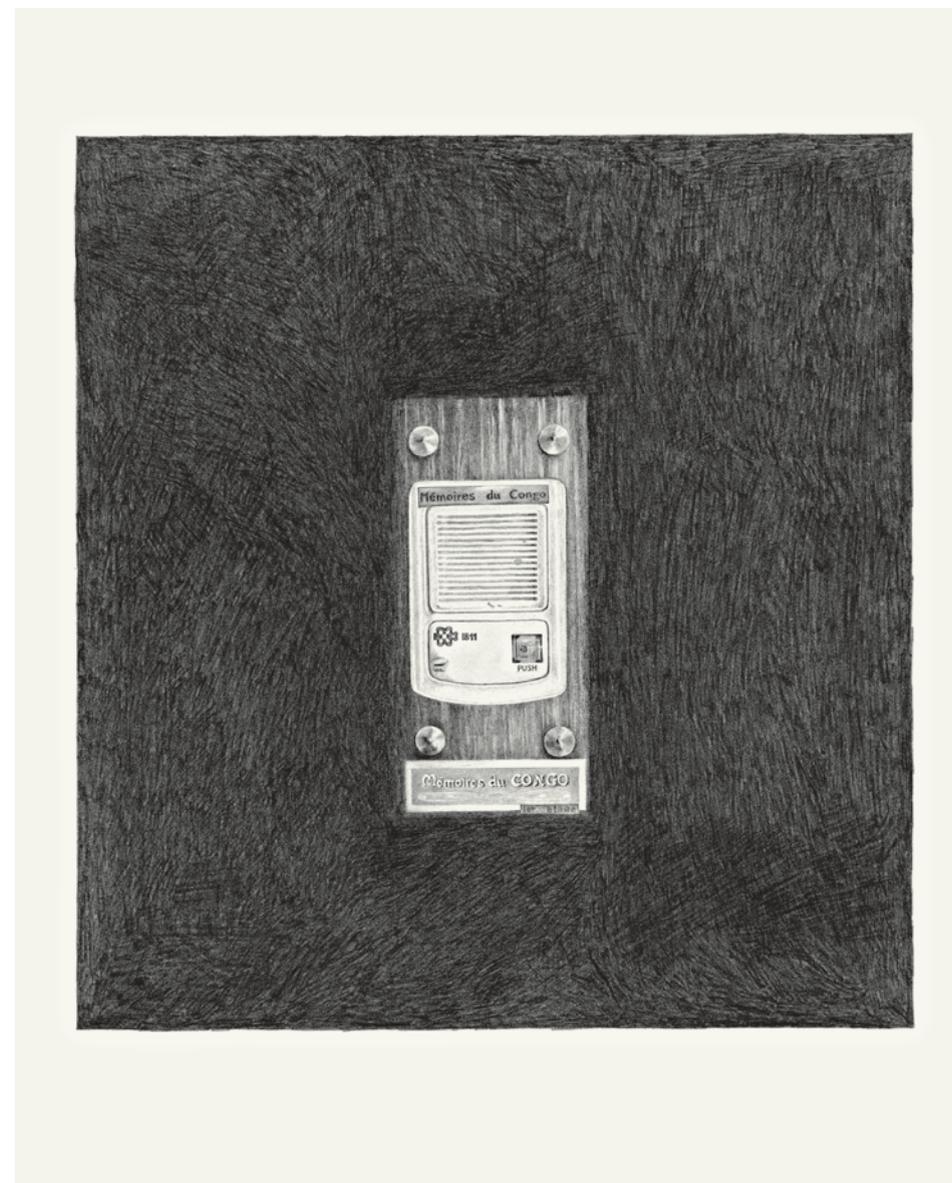
cortadas da iconografia renascentista dedicada às figuras bíblicas de Judith e Salomé, como testemunha o tocante estudo de Andrea Solario, do Quatrocentos. Contudo, é no modernismo que a tópica vai ganhar um caráter obsessivo, tornando-se recorrente nas artes plásticas europeias, e mesmo ocidentais, durante quase meio século.⁹ Interessa aqui sublinhar que, das inúmeras representações do *fin-de-siècle* em torno da decapitação de São João Batista às incontáveis cabeças recortadas que compõem o imaginário surreal, para citarmos apenas dois exemplos, uma particularidade se impõe: na fabulação modernista, a pergunta sobre o rosto humano será invariavelmente relacionada ao feminino. Razão pela qual ela aparece de forma insistente nas imagens da mulher fatal.

Se considerarmos a *Série Trágica* como uma possível herdeira da obsessão modernista pelo motivo capital, somos então convidados a avançar ainda mais na comparação entre seus retratos e as imagens da Górgona. Isso porque a cumplicidade entre ambas talvez se estenda muito além dos seus perturbadores rostos. É digno de nota, nesse sentido, que a face da criatura mitológica presente, como sublinha Vernant, afinidades manifestas com a representação crua, brutal, do sexo: “representação que, sendo equivalente sob certos aspectos à da face monstruosa, pode provocar igualmente o pavor de uma angústia sagrada e a gargalhada libertadora”.¹⁰

Para esclarecer uma tal afinidade entre a Medusa e o sexo, o historiador examina diversas representações do mito, desde seu surgimento no século VII a.C., para concluir que todas suas variantes comportam uma característica fundamental: a facialidade. Ao contrário das convenções figurativas que regem o espaço pictórico grego na época arcaica, a Górgona é sempre representada por meio de um rosto, sem qualquer exceção. Mas essa face onipresente também traduz uma misteriosa ambiguidade.

Vernant interroga o tema recorrendo à figura de Baubó, personagem obscura da mitologia grega, que ora se apresenta como um espectro noturno ou uma espécie de ogra assemelhada às divindades infernais, ora na pele de uma velhinha bondosa e engraçada. É sob esta feição que ela surge para atenuar o sofrimento de Deméter, em luto pela perda da filha: os gracejos e gestos indecentes de Baubó conseguem romper o jejum da deusa, provocando nela uma explosão de riso. Vale observar que as representações plásticas do episódio mostram habitualmente um personagem feminino reduzido a um rosto, mas que é ao mesmo tempo um baixo ventre. Tal constante

16 CHRISTINE MEISNER. *Memoires of Congo* [Memórias do Congo], 2007. Série de desenhos do projeto “The Present” [O presente]. Lápis e grafite sobre papel. 56 x 70 cm. Varsóvia, Bruxelas e Kinshasa. © Museion Bolzano.



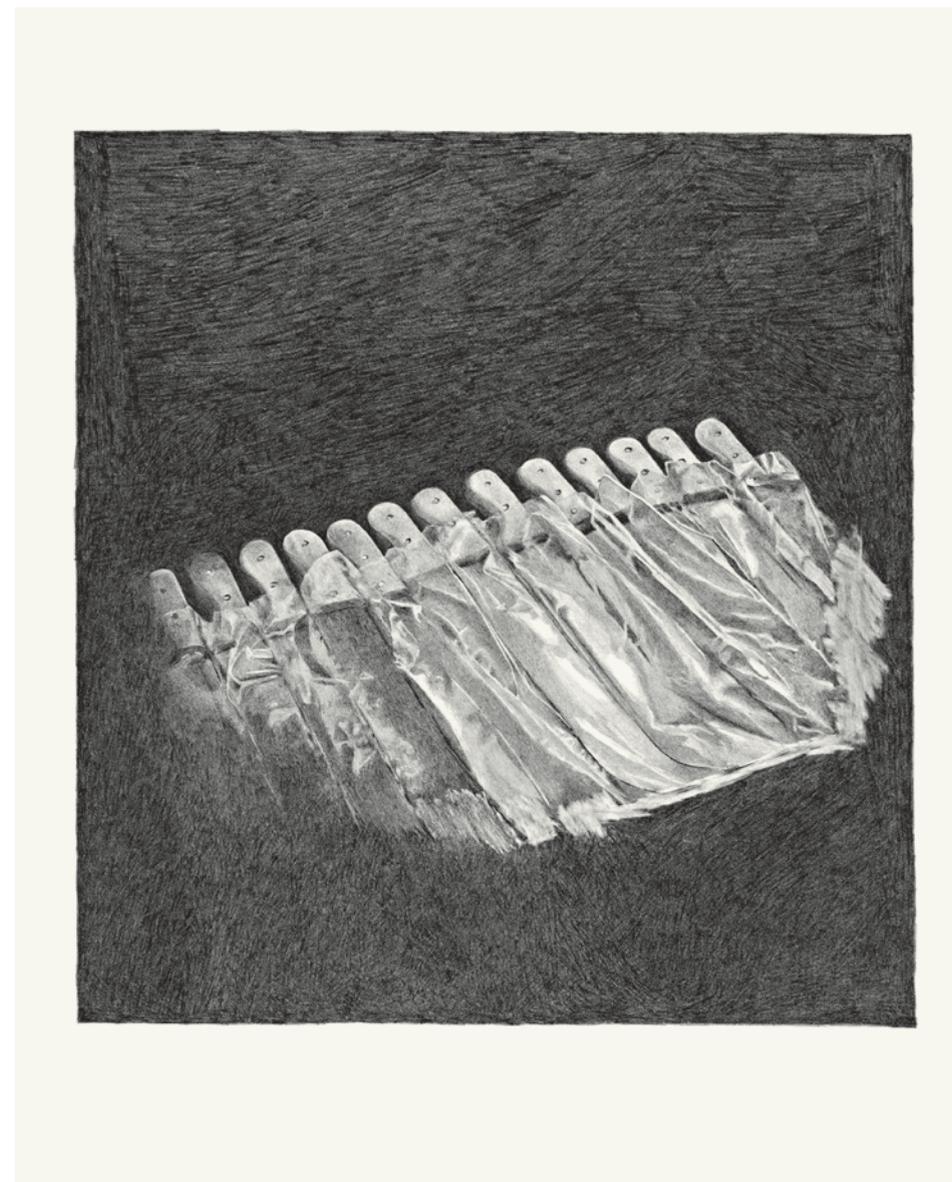
confere um significado inequívoco ao ato de Baubó, quando levanta o vestido para exhibir sua intimidade: o que ela mostra a Deméter é “um sexo disfarçado de rosto, um rosto em forma de sexo; poderíamos dizer: o sexo feito máscara”.¹¹

Organizados de outra forma, embaralhando o enigma, é possível ver aí os elementos essenciais que estão presentes nos desenhos de *Minha mãe morrendo*: a velha, o rosto, o luto, o terror. Acrescente-se a isso a referência de que o nome de Baubó evoca o tema da maternidade, já que significa “ventre”, confirmando o fato de ter sido ela a ama de leite de Deméter.¹² Esses elementos, assim reunidos, nos autorizam a indagar a facialidade da Górgona sob um novo prisma e, para além de suas ambivalências manifestas, compreendê-la como a mais sinistra representação do feminino, em sua incontestável matriz. Tal é, por sinal, a conclusão categórica de Camille Dumoulié, ao analisar o mito: “essa terrível mulher, paradigma de todas as mulheres, que o homem teme e busca ao mesmo tempo, para o qual a Medusa oferece a máscara, é a mãe”.¹³

*

A velha, o rosto, o luto, o terror. Ou, poderíamos dizer, a mãe, o sexo, a morte, o olhar. Seja como for, os temas que estão no centro das imagens aqui confrontadas, entrelaçados uns aos outros, compõem uma versão decididamente trágica do destino humano. As interpretações psicanalíticas dessa rede temática já insistiram o suficiente na aproximação entre a visão do sexo da mulher e o complexo de castração, sublinhando o papel fundamental que a pulsão escópica desempenha nessa relação. Vale lembrar que, na origem de tais estudos, encontram-se justamente dois conhecidos ensaios freudianos, um sobre a cabeça da Medusa e o outro sobre o episódio do encontro de Baubó com Deméter.¹⁴ A tese central de Freud repousa na ideia de que o horror da castração tem sua principal motivação na visão dos genitais femininos, o que precipita as fantasias de despedaçamento do corpo—dentre as quais destaca-se a decapitação.

O pavor da castração, contudo, pode ser considerado uma atenuante diante de um terror primitivo, não motivado, ao qual Vernant alude como medo em estado puro, que traduz “o horror terrificante de uma alteração radical”.¹⁵ É por essa razão que, do ponto de vista psicanalítico, as fantasias relacionadas à castração, por mais insólitas e assustadoras que sejam, tendem a ser interpretadas como roteiros que têm a função de estruturar



18 CHRISTINE MEISNER. *Made in China* [Feito na China], 2007. Série de desenhos do projeto “The Present” [O presente]. Lápis e grafite sobre papel. 56 x 70 cm. Varsóvia, Bruxelas e Kinshasa. © Museion Bolzano.

a ansiedade, revelando o esforço humano de organizar o horror através de uma forma legível. No horizonte das representações do sinistro, haveria um “pavor do informe, daquilo que abole todas as categorias, isto é, da homogeneidade absoluta da morte”.¹⁶

A figura de Medusa toca esse medo primordial e daí resulta sua força. Ainda que seja um monstro “representável, mas nunca apresentável”, como observa Dumoulié,¹⁷ o fascínio que ela nos provoca por certo decorre do fato de deixar em descoberto o próprio limite da representação. Poucos foram os artistas modernos que conseguiram dar forma a essas bordas intangíveis; entre eles, podemos lembrar o nome de Picasso, cuja *Tête de femme criant* (1903) estabelece um diálogo de fundo com os esboços de Flávio. Diante de uma obra como essa, com suas linhas marcantes que expressam o último combate contra a morte, o espectador se transforma num *voyeur* sombrio, fascinado pelo terror e pela repulsa que sempre suscitam as imagens fúnebres.

O mesmo ocorre com a visão da *Série Trágica*, somado ao fato de que, nesta, as figuras anônimas cedem lugar à mãe do próprio artista que, investido de estranha lucidez, aceita encarar o enigma da origem e do fim. O olhar que preside os retratos de *Minha mãe morrendo*, como que tocado pela ambiguidade das antigas máscaras trágicas, revisita o segredo que une o rosto ao sexo, a vida à morte, o filho à mãe. Eis, pois, o escândalo maior desses desenhos: tal qual um Perseu moderno, vivendo na São Paulo de meados do século xx, Flávio de Carvalho descobre a Medusa ali mesmo, dentro de casa—no quarto ao lado, na cabeceira da mãe.

Notas

- 1 Conforme Rui Moreira Leite, *Flávio de Carvalho—O artista total*. São Paulo: Editora do Senac, 2008, p. 69.
- 2 Francisco Luiz de Almeida Sales, “A Série Trágica de Flávio de Carvalho”, in *Flávio de Carvalho—32 desenhos*. São Paulo: Edart, 1967, encarte “Série trágica”, s/n.
- 3 Desenvolvi o tema em “O gozo do ateu”, in *Lições de Sade—Ensaio sobre a imaginação libertina*, São Paulo, Iluminuras, 2006.
- 4 Não são poucos os documentos que dão a dimensão radical do ateísmo de Flávio de Carvalho, ao qual o artista se refere de forma recorrente em vários escritos e entrevistas. Remeto, entre diversos outros textos seus, aos livros: *A origem animal de Deus e O bailado do deus morto*, São

20 GIACINTO CALANDRUCCI. *Tête de méduse* [Cabeça de medusa], século xvii. Sanguínea, reflexos em branco. 320 x 170 cm. Musée du Louvre, Paris. D.A.G. Crédito da foto © RMN / Michèle Bellot.



- Paulo, Difel, 1973; e *Experiência n. 2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi: uma possível teoria e uma experiência*, Rio de Janeiro, Nau, 2001.
- 5 Luiz Camillo Osório, *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac Naify, 2000, p. 40.
- 6 Jean-Pierre Vernant, *A morte nos olhos*, trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 1988, p. 103.
- 7 Id., *ibid.*, p. 106.
- 8 Georges Bataille, “Le masque”, in *Œuvres complètes*, tomo II. Paris: Gallimard, 1970, p. 403.
- 9 Desenvolvi o tema em *O corpo impossível—A decomposição da figura humana, de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2002.
- 10 Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 40.
- 11 Id., *ibid.*, p. 41.
- 12 Conforme Jean-Pierre Rumen, “Triskell”, trad. Norberto Carlos Irusta, in *Dicionário de psicanálise*, tomo I. Salvador: Ágalma, 1994, p. 202.
- 13 Camille Dumoulié, “Medusa (a cabeça de)”, in Pierre Brunel, *Dicionário de temas literários*, trad. Carlos Sussekind e outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 623.
- 14 São eles: “A cabeça da Medusa” e “Um paralelo mitológico com uma obsessão visual”. Remeto à *Edição standard brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, Rio de Janeiro, Imago, volumes XVIII e XIV.
- 15 Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, pp. 50 e 155.
- 16 Renato Mezan, “A medusa e o telescópio ou Vergasse 19”, in Aauto Novaes (org.), *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 466.
- 17 Camille Dumoulié, *op. cit.*, p. 624.
-

La mère et les femmes

LISETTE LAGNADO

SOPHIE CALLE: Les hasards de la vie: on m’avait appelée en disant: “c’est vous qui êtes choisie pour représenter la France à Venise”. Et à ce moment-là, il y a eu un dé clic et j’ai pris le double appel. C’était ma mère. Elle m’a dit: “ Il me reste trois mois à vivre”.

22 PABLO PICASSO. *Tête de femme criant* [Cabeça de mulher gritando], 1903. Desenho. Tinta preta, tinta marrom, caneta. 230 x 181 cm. © Succession Pablo Picasso. Crédito da foto © RMN/ Béatrice Hatala. Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2009.



Quand je l'ai filmée sur son lit de mort, je n'ai pas eu conscience que j'allais l'emmenner à Venise. Je ne l'ai pas filmée pour en faire quelque chose... tous mes projets, ne sont pas destinés à devenir... il y a plein de choses dont je ne me sers pas... je n'ai pas filmé ma mère en me disant que j'allais utiliser l'enregistrement. Je voulais seulement entendre son dernier mot. Voir si elle allait sourire, savoir ce qu'elle allait me dire au moment de mourir. Être à côté d'elle : J'étais obsédée par l'idée d'être là... *Pour la dernière fois*. J'avais commencé un travail il y a très longtemps sur les lettres laissées par les suicidés. Dans une vie où on prononce des milliards et des milliards de mots, est-ce qu'on va finir avec "beurre" ou avec "fenêtre"? On m'avait aussi prévenue que les gens qui meurent profitent d'un moment d'absence, quand vous quittez la pièce, pour *partir*. Donc, j'ai installé à son chevet, et avec son accord, cette caméra, parce que je voulais au moins filmer ce dernier mot, ce signe ou cet au revoir, quoi que ce soit. Et ensuite, je me suis aperçue que ma mère aimait cette caméra, que c'était une présence. Et, de mon côté, j'ai déplacé l'angoisse. Cette angoisse que j'avais à compter les minutes qui lui restaient à vivre est devenue une angoisse qui consistait à compter les minutes qui restaient sur la k7. Parce qu'il fallait la remplacer toutes les heures. La nuit, je me réveillais toutes les heures avec un réveil. Et puis ainsi, j'étais d'une certaine manière dans la chambre avec elle. Réellement. C'est la première fois que je suis devenue la caméra... Il se trouve que j'étais là quand elle est morte. J'étais à table en train de déjeuner. Je suis arrivée dans la pièce et elle est morte. J'étais là. Je l'ai vu ce dernier souffle. Je n'ai pas encore visionné les 72 cassettes—je ne suis pas prête—, mais je suis certaine que ma mère a dit des choses pour moi.

LISETTE LAGNADO: Il faut une structure psychique musclée pour travailler deux deuils en même temps, quand on pense à la séparation amoureuse qui est à la source de *Prenez soin de vous*.

sc: Oui. Sauf que le dernier, le deuil, en effet, il était fait à ce stage là. C'est-à-dire que j'avais commencé ce travail un an et demi avant et, donc, j'étais déjà dans un procédé de...

LL: ... d'élaboration...

sc: ... d'élaboration d'un projet. Cette lettre, je la connaissais par cœur, j'aurais pu la lire à haute voix. Ce n'était plus une lettre de rupture, c'était un projet. Et il y a eu un moment où j'ai préféré le projet à l'homme.



LL: À l'histoire. À l'histoire vécue...

sc: À la relation.

Et, quand j'ai annoncé à ma mère que j'étais invitée à Venise, elle a tout de suite répliqué: "quand je pense que je n'y serai pas". J'ai pensé: "tu y seras". J'avais dit à Robert Storr: "je ne suis pas du tout prête à écouter les 72 heures". Et il a répondu: "pourtant c'est ça ce que je veux". Alors, j'ai regardé la dernière cassette, parce que je me suis dit: "Au fond, pourquoi ai-je filmé sa mort?" C'était pour voir le dernier souffle. J'ai réalisé que c'est très, très long, le laps de temps qui s'écoule avant que je réalise qu'elle était morte. Onze minutes. On voit un souffle et puis après on ne sait pas. Les souffles, ils étaient presque... plus rien... ce moment incroyable. On est là. Il y a la nurse et ma cousine et on tente de comprendre si elle est morte. On ne sait pas, on se regarde.

LL: Le mystère de cette traversée se maintient effectivement malgré la caméra et tout l'apparat technologique...

sc: La caméra était là depuis dix jours, on ne la voyait plus. Elle était dans un coin. Mais je n'ai réalisé qu'en regardant le film. Elle est morte, c'est clair, et on continue à chercher le souffle, à prendre le pouls. Onze minutes pour comprendre... Elle m'avait dit: "Dès que je serai morte, mets Mozart". J'ai mis Mozart après onze minutes.

LL: Quand on parle d'émotion, *La Filature* (1981) correspond à une sensation d'ennui...

sc: ... d'ennui et aussi de manque d'envie. Plutôt manque d'envie.

LL: Cela change un peu ce que j'avais imaginé, mais ce n'est pas grave. Je voulais en arriver à Vito Acconci.

sc: J'ai demandé sa permission! Je n'étais pas artiste à l'époque. Quand les gens m'ont dit: "ah, c'est comme Acconci", ça m'a un peu énervée. J'en ai eu marre, et puis j'avais l'intuition que ce n'était pas ça. Et ce n'est pas ça. Je suis allée à New York. Voir Vito Acconci. Je lui ai demandé un rendez-vous. J'ai dit: "voilà, j'ai fait ceci, c'est mon premier travail d'artiste et tout le monde me parle de vous... A vous donc de me dire si je vous copie.. » Il m'a répondu: « Ca n'a rien à voir » et m'explique comment chez lui il s'agissait de déplacements géographiques...

LL: Acconci étudie l'espace public. Dès que la personne entre dans l'espace clos, qui est une forme de définir l'espace privé, elle perd son intérêt.

sc: Il n'y a pas d'attachement. En ce qui me concerne, le projet était lié à des sentiments, s'attacher à un inconnu, obéir à des règles arbitraires...

LL: Si on accompagne le débat dans l'art au sujet du privé et du public, tout a bien changé en dix, vingt ou trente ans. Ce n'est plus pareil de s'exposer, la place publique est débordée de confessions. Vous aviez placé la vie de l'individu en avant, sa mythologie personnelle. Et maintenant, tout est pratiquement public à outrance. La répétition du texte, dans le cas de la lettre de votre fiancé, est-ce que ça l'a vidée de sens? Ou cela en a augmenté la dramaticité?

sc: Ça l'a augmentée du point de vue théâtral et vidée du point de vue sentimental. C'est à dire que la première fois mon récit dure une heure et je pleure tout le temps. À la fin, il dure deux minutes et je sais à quel moment mon interlocuteur va s'exclamer: « oh ! ah ! » Je connais toutes les constructions dramatiques, je sais où m'arrêter, où recommencer ma phrase. Ce récit devient un texte vidé...

LL: ... évidé et rechargé...

sc: Et rechargé pour en faire une histoire. Voilà, il est devenu une histoire. J'avais prévu de me dégoûter de l'histoire. J'avais prévu que ça marcherait et que je m'arrêteraient soit quand le dégoût aurait pris le dessus soit quand j'aurais relativisé ma peine par rapport à celle des autres, mais je savais que je passerais par une de ces deux portes: la lassitude de ma propre histoire ou la gêne devant celle des autres.

LL: Je propose de garder les *étrangers* comme des personnages conceptuels. Aussi bien dans la littérature du Nouveau Roman que dans le cinéma de la Nouvelle Vague, on a souvent souligné l'attrait exercé par cet inconnu, ou même par plusieurs, qui se mettent ensemble. Ils essaient de se connaître à partir d'un minimum. Chez Duras, dans les scènes d'amants, les expériences sont profondes et l'on sait très peu de l'un et de l'autre. Elle a beaucoup de situations de chambres, comme chez vous d'ailleurs, avec des invitations, des marques touristiques. Et ces rencontres avec des gens que l'on ne connaît pas très bien permettent un vouvoiement, ce vouvoiement est une distance qui, finalement, permet aussi une certaine séduction... cette cérémonie de la pudeur qui mélange le « tu » avec le « vous »...

sc: Moi, je vouvoie l'homme avec lequel je suis depuis cinq ans. Je ne vouvoie que mon compagnon, justement parce que je pense que cela éloigne le danger d'une trop grande familiarité... un laisser-aller. Ce vouvoiement, d'une certaine manière, met une distance nécessaire dans le quotidien. Quand j'étais en train de réaliser *Les Dormeurs* (1980), je trouvais très émouvant d'avoir quelqu'un dans mon lit qui me laissait observer un moment de sa vie que, peut-être, même sa femme n'avait jamais regardé. Et en même temps,



cette personne que j'ai regardé dormir huit heures, je ne sais pas qui c'est, quel caractère elle a, son opinion politique. Quand on rencontre quelqu'un, au bout d'une demi-heure, on sait combien il gagne, pour qui il vote...

LL: Néanmoins, vous avez mis votre intimité sur un champ public.

sc: Je n'ai pas cette impression!

LL: Ah, d'accord! Vous êtes donc un personnage...

sc: C'est moi, mais c'est de la fiction. Ce que je raconte de mes histoires c'est d'abord une œuvre. L'exemple le plus frappant est mon film *No Sex Last Night* (1992). Ça représente plus d'un an de ma vie, un mois de voyage, soixante heures de tournage et j'en fais un film d'une heure et demie. On aurait pu faire cinquante films tous différents, disant le contraire, et tous vrais. C'est vrai, c'est arrivé. *It happened*. Mais c'est une fiction.

LL: Mais en forçant l'autre à entrer en scène, ça devient obscène. C'est ce que soutient Hal Foster dans *The Return of the Real*, l'autre est dans la scène, il n'y a plus de distance. Quand je dis que vous vous exposez, je veux dire que vous exposez ce côté voyeur...

sc: Quand j'ai réalisé *Douleur Exquise* (1984/2003), j'ai interviewé Jean Baudrillard, qui faisait partie des gens à qui je demandais de me raconter le moment d'apogée de leur douleur personnelle, et il m'a dit: "Ce moment que tu prétends être le plus douloureux de ta vie est un mensonge, parce que tu as pensé à photographier le téléphone". Pour lui, cette pensée signifiait déjà faire un pas en dehors de l'histoire. Je pense qu'il a tort, mais c'est intéressant. Je pense que j'ai photographié le téléphone sans savoir pourquoi, parce qu'on ne sait jamais... Même si on est très malheureux, on peut rire, voilà... Quand ma mère était en train de mourir, c'était long, c'était dur, et c'était gai en même temps, j'ai fait venir un tas de monde. Elle est morte...

LL: ... entourée...

sc: Très entourée! Tout le monde était là, autour du lit, on bouffait des huîtres, on a transformé cette période en une période festive... Ma mère était comme ça...

LL: Avec votre goût du rituel, ça tombe bien...

sc: Oui, le rituel fait prendre une distance, entrer dans l'histoire et en même temps, en sortir. Vous avez lu le texte que j'ai écrit pour annoncer la mort de ma mère, là... sur le mur?

LL: Vous vous occupez assez des rituels du quotidien, comme le repas, la date de l'anniversaire... Dans les années 1980, vous avez mis en avant l'acte de collectionner, comme une marque anthropologique, et cela me fait penser à l'artiste conceptuel. Comment acceptez-vous ce label historique?

J'ai longtemps hésité à écrire un livre sur la femme. Le sujet est irritant, surtout pour les femmes; il n'est pas neuf. La querelle du féminisme a fait couler assez d'encre, à présent elle est à peu près close: n'en parlons plus. On en parle encore cependant. Et il ne semble pas que les volumineuses sottises débitées pendant ce dernier siècle aient beaucoup éclairé le problème. D'ailleurs y a-t-il un problème? Et quel est-il? Y a-t-il même des femmes? Certes la théorie de l'éternel féminin compte encore des adeptes; ils chuchotent: "Même en Russie, elles restent bien femmes"; mais d'autres gens bien informés—et les mêmes aussi quelquefois—souponnent: "la femme se perd, la femme est perdue". On ne sait plus bien s'il existe encore des femmes, s'il en existera toujours, s'il faut ou non le souhaiter, quelle place elles occupent en ce monde, quelle place elles devraient y occuper. "Où sont les femmes?", demandait récemment un magazine intermittent.¹ Mais d'abord: qu'est-ce qu'une femme? "*Tota mulier in utero: c'est une matrice*", dit l'un. Cependant parlant de certaines femmes, les connaisseurs décrètent: "ce ne sont pas des femmes" bien qu'elles aient un utérus comme les autres. Tout le monde s'accorde à reconnaître qu'il y a dans l'espèce humaine des femelles; elles constituent aujourd'hui comme autrefois à peu près la moitié de l'humanité; et pourtant on nous dit que la "féminité est en péril"; on nous exhorte: "Soyez femmes, restez femmes, devenez femmes." Tout être humain femelle n'est donc pas nécessairement une femme; il lui faut participer à cette réalité mystérieuse et menacée qu'est la féminité. Celle-ci est-elle sécrétée par les ovaires? Ou figée au fond d'un ciel platonicien? Suffit-il d'un jupon à frou-frou pour la faire descendre sur terre? Bien que certaines femmes s'efforcent avec zèle de l'incarner, le modèle n'en a jamais été déposé. On la décrit volontiers en termes vagues et miroitants qui semblent empruntés au vocabulaire des voyantes. Au temps de saint Thomas, elle apparaissait comme une essence aussi sûrement définie que la vertu dormitive du pavot. Mais le conceptualisme a perdu du terrain: les sciences biologiques et sociales ne croient plus en l'existence d'entités immuablement fixées qui définiraient des caractères donnés tels que ceux de la femme, du juif ou du noir; elles considèrent le caractère comme une réaction secondaire à une *situation*. [...]

1 Il est mort aujourd'hui, il s'appelait *Franchise*.

sc: Je ne pense pas être une artiste conceptuelle mais je ne m'occupe pas de ça, je ne me pose pas ce genre de question...

LL: Lorsque vous choisissez un partenaire de travail, que ce soit Daniel Buren ou Paul Auster, est-ce un choix pour des collaborateurs pareils ou différents? Une tendance à vous rapprocher de ce qui vous échappe? Ou est-ce l'identité qui va déterminer la proximité?

sc: Paul Auster m'avait choisie le premier, c'est lui qui s'est servi de ma vie dans un livre, c'est lui qui m'a transformée en personnage de fiction et je me suis demandée comment jouer avec son jeu. Daniel Buren aussi m'a choisie. Il a répondu à ma petite annonce à l'occasion de la Biennale de Venise.

LL: Daniel Buren a été, entre guillemets, votre commissaire.

sc: Pas entre guillemets du tout. C'est le meilleur commissaire d'exposition que j'ai eu dans ma vie. Il y a eu un échange intellectuel. Il était là tout le temps pendant l'accrochage. Je n'ai pas délégué le travail lui-même, ça c'est à moi toute seule, mais il m'a aidée, il m'a donnée des conseils et j'ai écouté. Il remplissait ma faiblesse. L'espace, l'architecture, ce n'est pas mon point fort. Et lui, c'est le sien.

LL: Vous devez tout contrôler.

sc: Je demande à être surprise, mais en même temps, comme j'aime contrôler, je sais à qui « commander » ces surprises.

LL: La dernière fois, vous aviez évoqué que vous étiez en train de collectionner des choses qui ont été inventées à votre sujet pour les réaliser un jour. Pouvez-vous en parler?

sc: Je suis tout au début de ma collection, parce que, malheureusement, les journalistes ne font pas toujours des erreurs. On m'a fabriqué un enfant. Cela sera difficile à réaliser.

LL: *Artpress* a organisé un dossier intitulé « faits et fiction ».

sc: Le simple fait de découper les textes transforme la vérité. Oui, tout est fiction. Et tout est arrivé. Et puis il y a le temps, le temps. Est-ce que j'ai transformé mon histoire, je ne le sais même plus. Moi même, je me demande, est-ce que j'étais là, est-ce que je pensais ainsi ou est-ce que j'ai fini par m'en auto-persuader? Je ne sais pas. C'est déjà un roman.

LL: Il est vrai que vous avez inventé tout un système particulier d'exposer des textes. En principe, personne ne va voir une exposition pour la lire. Et cela vous a pris du temps pour apprendre à réduire un grand texte. Comment expliquez-vous ce succès de public malgré le fait de travailler dans la langue française et de résister à la traduction?

sc: L'inquiétude principale que j'avais à Venise, c'était la langue. Et c'est à

Si sa fonction de femelle ne suffit pas à définir la femme, si nous refusons aussi de l'expliquer par "l'éternel féminin" et si cependant nous admettons que, fût-ce à titre provisoire, il y a des femmes sur terre, nous avons donc à nous poser la question: qu'est-ce qu'une femme?

L'énoncé même du problème me suggère aussitôt une première réponse. Il est significatif que je le pose. Un homme n'aurait pas idée d'écrire un livre sur la situation singulière qu'occupent dans l'humanité les mâles.¹ Si je veux me définir je suis obligée d'abord de déclarer: "Je suis une femme"; cette vérité constitue le fond sur lequel s'enlèvera toute autre affirmation. Un homme ne commence jamais par se poser comme individu d'un certain sexe: qu'il soit homme, cela va de soi. [...] Je me suis agacée parfois au cours de discussions abstraites d'entendre des hommes me dire: "Vous pensez telle chose parce que vous êtes une femme"; mais je savais que ma seule défense, c'était de répondre: "Je la pense parce qu'elle est vraie" éliminant par là ma subjectivité; il n'était pas question de répliquer: "Et vous pensez le contraire parce que vous êtes un homme"; car il est entendu que le fait d'être un homme n'est pas une singularité; un homme est dans son droit en étant homme, c'est la femme qui est dans son tort. Pratiquement de même que pour les anciens il y avait une verticale absolue par rapport à laquelle se définissait l'oblique, il y a un type humain absolu qui est le type masculin. La femme a des ovaires, un utérus; voilà des conditions singulières qui l'enferment dans sa subjectivité; on dit volontiers qu'elle pense avec ses glandes. L'homme oublie superbement que son anatomie comporte aussi des hormones, des testicules. Il saisit son corps comme une relation directe et normale avec le monde qu'il croit appréhender dans son objectivité, tandis qu'il considère le corps de la femme comme alourdi par tout ce qui le spécifie: un obstacle, une prison. [...] L'humanité est mâle et l'homme définit la femme non en soi mais relativement à lui; elle n'est pas considérée comme un être autonome. "La femme, l'être relatif..." écrit Michélet. C'est ainsi que M. Benda affirme dans le *Rapport d'Uriel*: "Le corps de l'homme a un sens par lui-même, abstraction faite de celui de la femme, alors que ce dernier en semble dénué si l'on n'évoque pas le mâle... L'homme se pense sans la femme. Elle ne se pense pas sans l'homme." Et elle n'est rien d'autre que ce que l'homme en décide; ainsi on l'appelle "le sexe" voulant dire par là qu'elle apparaît essentiellement au mâle comme un être sexué: pour lui, elle est sexe, donc elle l'est absolument. Elle se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu: elle est l'Autre. (...)

Aucune collectivité ne se définit jamais comme Une sans immédiatement poser l'Autre en face de soi.

¹ Le rapport Kinsey se borne à définir les caractéristiques sexuelles de l'homme américain, ce qui est tout à fait différent.

² Cette idée a été exprimée sous sa forme la plus explicite par E. Lévinas dans son essai sur le *Temps et l'Autre*. (...)

cause de ça d'ailleurs que j'ai rajouté les actrices, les danseuses, les chanteuses, une sourde-muette. Au départ, je n'avais que des interprètes qui travaillaient le texte, pas d'artistes. J'étais l'artiste du projet dans mon idée. Et c'est à cause de Venise que je me suis demandée comment offrir quand même une porte d'entrée aux gens qui ne parlaient pas français. Au pavillon français, écrire en anglais aurait été compliqué. Alors j'ai trouvé des formes d'expression qui n'avaient rien à voir avec la langue, comme la magicienne...

LL: Aucune interprétation ne vous a déçue?

sc: Pour moi, il s'agissait d'un ensemble d'interprétations, d'un jeu, d'une somme. La réponse est dans les cent-sept interprétations. Je n'aurais jamais laissé une psychanalyste répondre à ma place, ni une grammairienne... Si elles ont répondu à ma place, c'est parce qu'elles étaient cent-sept.

LL: Il s'agirait de plusieurs Sophie Calle. Ce n'est pas seulement « je est un autre », mais plusieurs *autres* de vous-même.

sc: En effet. Puis, il y a cette règle du jeu qui fait que je ne peux juger aucun de ces textes. La première, c'était Florence Aubenas, une amie...

LL: Je trouve très curieux d'entendre leur nom propre.

sc: Pourtant elles ont fait un travail très personnel. Elles n'ont pas joué à être moi. Je leur ai demandé de parler à partir de leur place, avec leur vocabulaire. Dans ce projet il y a un statut très différent pour l'image, parce que c'est la première fois que j'abandonne le texte. C'est la première fois que je n'écris pas, que je ne fais que la médiation. Et je pense que c'est pour ça que, pour la première fois, j'ai fait de beaux portraits. Normalement je travaille beaucoup les textes et pas beaucoup l'image, ou même, parfois, les photos ne sont pas de moi. Il fallait bien que je trouve ma place dans ce projet et comme j'ai perdu le texte, j'ai trouvé l'image. C'est un projet très différent, parce que le texte m'a échappé. Il y a des textes que je n'ai pas touchés, huit pages et je n'ai touché à rien. Quand j'ai rencontré la grammairienne, elle m'a dit: "je connais une sémioticienne". La sémioticienne m'a dit: "je connais une philosophe morale", qui m'a dit: "moi, je connais..." Je ne savais même pas que certains métiers existaient.

LL: Cet homme a dû penser à vous dire *take care*.

sc: Plutôt au latin: Vale... Je n'ai pas aimé cette phrase du tout. C'est à cause d'elle, je pense, que j'ai fait ce projet. Prenez soin de vous, c'est à vous de vous charger de vous... parce que je ne peux pas le faire, parce que moi, je ne veux plus le faire. Alors j'ai pris soin de moi, j'ai pris ce conseil au pied de la lettre.

LL: Par la poste, il y aurait eu une formalité...

sc: Non, pour moi l' e-mail est tout aussi mystérieux qu'une lettre.

(...) Il existe d'autres cas où, pendant un temps plus ou moins long, une catégorie a réussi à en dominer absolument une autre. C'est souvent l'inégalité numérique qui confère ce privilège: la majorité impose sa loi à la minorité ou la persécute. Mais les femmes ne sont pas comme les Noirs d'Amérique, comme les Juifs, une minorité: il y a autant de femmes que d'hommes sur terre. Souvent aussi les deux groupes en présence ont d'abord été indépendants: ils s'ignoraient autrefois, ou chacun admettait l'autonomie de l'autre; et c'est un événement historique qui a subordonné le plus faible au plus fort: la diaspora juive, l'introduction de l'esclavage en Amérique, les conquêtes coloniales sont des faits datés. Dans ces cas, pour les opprimés il y a eu un *avant*: ils ont en commun un passé, une tradition, parfois une religion, une culture. En ce sens le rapprochement établi par Bebel entre les femmes et le prolétariat serait le mieux fondé: les prolétaires non plus ne sont pas en infériorité numérique et ils n'ont jamais constitué une collectivité séparée. Cependant, à défaut d'un événement, c'est un développement historique qui explique leur existence en tant que classe et qui rend compte de la distribution de *ces* individus dans cette classe. Il n'y a pas toujours eu des prolétaires: il y a toujours eu des femmes; elles sont femmes par leur structure physiologique; aussi loin que l'histoire remonte, elles ont toujours été subordonnées à l'homme: leur dépendance n'est pas la conséquence d'un événement ou d'un devenir, elle n'est pas *arrivée*. C'est en partie parce qu'elle échappe au caractère accidentel du fait historique que l'altérité apparaît ici comme un absolu. Une situation qui s'est créée à travers le temps peut se défaire en un autre temps: les Noirs de Haïti entre autres l'ont bien prouvé; il semble, au contraire, qu'une condition naturelle défie le changement. En vérité pas plus que la réalité historique la nature n'est un donné immuable. Si la femme se découvre comme l'inessentiel qui jamais ne retourne à l'essentiel, c'est qu'elle n'opère pas elle-même ce retour. Les prolétaires disent "nous". Les noirs aussi. Se posant comme sujets ils changent en "autres" les bourgeois, les blancs. Les femmes—sauf en certains congrès qui restent des manifestations abstraites—ne disent pas "nous"; les hommes disent "les femmes" et elles reprennent ces mots pour se désigner elles-mêmes; mais elles ne se posent pas authentiquement comme Sujet. (...)

LL: Par l'écriture alors.

sc: On s'était séduit l'un l'autre par l'écriture. On s'est beaucoup écrit avant d'être ensemble.

LL: Dans cette recherche, avez vous rencontré une femme qui n'a jamais été abandonnée ?

sc: Les femmes, chaque femme pense à l'homme qui l'a quittée, pas au mien. L'idée était un peu cruelle et injuste. Cet homme est devenu le porte-manteau de toutes ces ruptures douloureuses. C'est pour ça que j'ai mis la dernière phrase du livre: « Il s'agissait d'une lettre et pas d'un homme ». Mais en même temps je ne pouvais pas me désolidariser de ces femmes qui ont pris la parole à ma place.

Piezas de conversación, suite

MARÍA INÉS RODRÍGUEZ

Beatriz González (1938) y María Angélica Medina (1939) han sido figuras relevantes para una generación de artistas y curadores colombianos, no sólo por la importancia de su trabajo artístico, sino también por su rol en la enseñanza. La transmisión del saber ha sido para estas dos artistas una labor fundamental que han asumido de forma crítica e incisiva fuera de las aulas universitarias. Nunca han enseñado pintura, grabado o tejido; su interés trasciende cualquier técnica u oficio y apunta más bien hacia el conocimiento y el debate, hacia la necesidad de generar ideas y estimular un pensamiento crítico frente al contexto en el que se vive. Estas entrevistas permiten también ver cuál es el lugar que ocupan, como mujeres, en la transmisión del saber.

En Colombia, las diferentes universidades, tanto públicas como privadas, cuentan con facultades de bellas artes, con programas similares a los de cualquier universidad en el mundo, son un poco más o un poco menos dinámicas, más o menos convencionales, en función de los profesores y alumnos que allí se encuentran en ese momento. Nos interesa abordar el tema de la enseñanza con estas dos artistas porque precisamente han trabajado fuera de la institución universitaria, y a pesar o gracias a esto, han creado escuela. González, desde el museo y Medina, con un breve paso por la universidad de los Andes, desde lugares más periféricos alejados de toda institución. Ambas han sido pilares de una generación de artistas, críticos, curadores pero

(...) Quand j'emploie les mots "femme" ou "féminin" je ne me réfère évidemment à aucun archétype, à aucune immuable essence; après la plupart de mes affirmations il faut sous-entendre "dans l'état actuel de l'éducation et des mœurs". Il ne s'agit pas ici d'énoncer des vérités éternelles mais de décrire le fond commun sur lequel s'enlève toute existence féminine singulière.

también filósofos, biólogos, psicoanalistas y hasta rockeros, que han participado activamente en sus investigaciones, propuestas curatoriales, puestas en escena o dinámicas tertulias informales tanto de una como de la otra. Este artículo reúne una serie de conversaciones que se iniciaron en la década de los ochenta y que abordan diferentes temas que giran alrededor del museo, la exposición, la enseñanza de arte y su función política.

Desde el auge de las exposiciones universales en las primeras décadas del siglo xx, que contribuyeron a que la exposición fuera considerada como una entidad autónoma que podía ser utilizada por el museo como medio de comunicación con el público y de lectura de las colecciones, ésta ha sido sujeto de múltiples reflexiones que van, entre otras cosas, desde su concepción, diseño, evaluación, alcance mediático y financiación hasta su relación con el público y, claro está, con los artistas. El trabajo de Beatriz González en el Museo Nacional de Bogotá y en la Biblioteca Luis Ángel Arango se ha caracterizado por el deseo de convertir la exposición en un espacio para la investigación, una fuente de conocimiento que se pueda transmitir al público generando cambios fundamentales en la manera de pensar, hacer o ver este medio. El lugar especial otorgado al trabajo con el público ha propiciado un espacio más dinámico, plataformas para la discusión, evaluación y experimentación que han generado necesariamente la creación de grupos de guías e investigadores.

*

MARÍA INÉS RODRÍGUEZ: ¿Consideras la enseñanza como parte de tu trabajo artístico?¹

BEATRIZ GONZÁLEZ: Creo que son dos campos muy separados; es cierto que enseñar me hace pensar, pero no en mi obra. Para mí, es muy difícil creer que una obra sale de ahí, sin embargo tiene algo ahí... Una vez estudié matemáticas y fui muy buena; estudié metafísica tres años y fui muy buena; entonces no creo que las cosas estén desconectadas. Cuando puedo elaborar una obra, la que elaboro muchas veces pensándola, empiezo a pintar, voy caminando del estudio a la casa y de la casa al estudio y voy pensando y me doy cuenta: —ah! esto es por acá. Yo creo que lo que está conectado es la elaboración del pensamiento, pero ya comunicar conocimiento es una cosa independiente.

MIR: Lo planteaba porque en tu trabajo artístico hay también un deseo de contar la historia, de dar un punto de vista con relación a una historia que está sucediendo. No lo veo tan alejado lo uno de lo otro...

BG: Sí, creo que se complementan, pero para mí, la obra de arte es tan independiente de lo que representa comunicar conocimiento que más bien creo que la obra de arte me ayuda en la enseñanza. Es al revés el proceso...

Première partie **Formation**

Chapitre Premier Enfance

On ne naît pas femme: on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine: c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin. Seule la médiation d'autrui peut constituer un individu comme un *Autre*. (...)

MIR: ¿En qué sentido?

BG: Por ejemplo, la conferencia que acabo de dictar en Cádiz² es una obra maestra, porque yo no me resigno a contar lo mismo siempre, de manera que pienso en cómo lograr que eso sea eficaz. Entonces me invento los temas, casi teatrales. La gente estaba sorprendida porque nunca había oído hablar de Mutis así. Llevé una carta de un sueco y empecé a examinarla palabra por palabra; y la respuesta de Mutis. Él dice, por ejemplo *amaestrar*, ¿qué es *amaestrar*?; la gente estaba muy interesada. Cada vez que dicto una conferencia, quiero hacer una presentación muy distinta de «vamos a contar quien es este señor; cuál es la historia...», hay una creación en cada conferencia... es al revés!

MIR: Esto también puede estar influenciado por el arte, el performance, Fluxus...

BG: Creo que sí, pero lo que creo es que tengo una parte creativa que fui desarrollando a lo largo de la vida por la misma timidez y eso lo aplico a la conferencia.

MIR: Finalmente nunca has sido profesora de bellas artes, de pintura.

BG: No, nunca lo he querido, me han llamado varias veces y yo digo que cuando tenga 80 años, cuando ya sepa que sé (risas), podré enseñar. Porque soy muy brusca, si no me gusta una cosa lo voy diciendo, soy muy crítica. Eso es de pronto un defecto, voy diciendo lo que pienso y me da mucho miedo afectar a los jóvenes; porque uno los marca de por vida. Fíjate que cuando corregía a Andrea Echeverri...³

MIR: Se volvió cantante...

BG: ... ella dice que fue maravilloso; yo creo que es en su imaginación, yo fui muy brusca. Cuando corrijo algo, cuando me mandan una tesis, me sale una violencia crítica terrible. Cuando, en los ochenta, me dio por escribir crítica de arte, porque había un vacío, yo era muy fuerte, acababa con los salones, era muy dura. Así que me da mucho miedo que si uno se instala en una universidad a dictar clases de arte, pues puede acabar con los alumnos. Lo que me gusta es dictar cursos de conocimiento, pero no juzgar la obra.

MIR: Tu labor pedagógica siempre se ha situado fuera de la universidad, ha estado siempre en el museo, generando su propio espacio.

BG: Sí, a lo que más me he dedicado es a los museos y a cómo los museos se convierten en fuente de conocimiento. La investigación en los museos es dinámica; no creas que encontraste un dato de una pieza y ya se terminó con esa ficha. El dinamismo era la base de mi oficina y siempre he dicho que



40 BEATRIZ GONZÁLEZ. *Decoración de interiores* [Decoração de interiores], 1981. Serigrafía sobre tela (cortina). 300 x 1400 cm. Coleção particular.

la curaduría es investigación. Cuando llegué al Museo Nacional, en Bogotá, todo estaba por hacerse, había 16.000 piezas sin investigar.

MIR: No es un museo de arte contemporáneo...

BG: Para nada, sin embargo conseguimos piezas de Miguel Ángel Rojas y de otros jóvenes pues todo se había quedado en los cincuenta.

MIR: Muchos de tus alumnos no fueron necesariamente artistas o curadores, fueron también filósofos, abogados, biólogos etc.; ¿por qué crees que se han acercado?

BG: Tal vez porque los tipos de investigación varían. Tengo un espectro muy amplio, no hablo sólo de historia del arte, también me interesa mucho la ciencia, la caricatura, la política. Hay grandes discusiones. Ahora estuve en la Universidad Nacional participando en unas conferencias con personas de otras disciplinas: economistas, constitucionalistas, filósofos etc. Está muy bien poder situar la caricatura, por ejemplo, en un contexto más amplio.

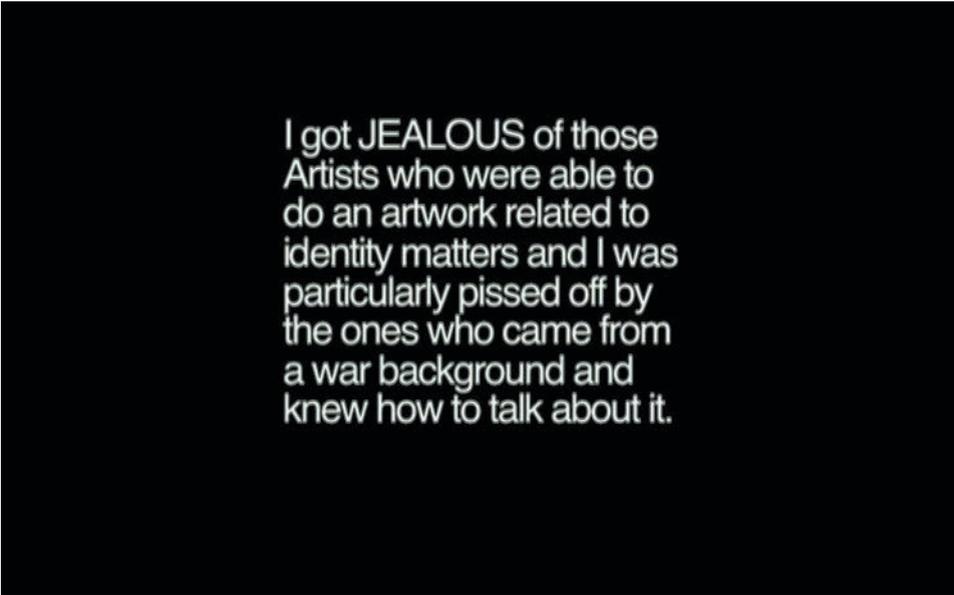
MIR: Estaba leyendo un texto de Martha Rosler acerca del arte como compromiso político en el contexto de los 1970 donde ella se preguntaba si su trabajo tenía que reflejar ese compromiso. ¿Qué piensas acerca de eso con relación a tu trabajo?

BG: En un momento dado me sentí idiota haciendo variaciones de las obras de arte universales, las veía sin sentido, las mesas con Cezanne... era tan bobo que empecé a hacer unas serigrafías que tenían otro tipo de temas. Para mí, fue definitiva la llegada del gobierno de Julio César Turbay porque me di cuenta de que como artista debía tomar una posición ética, de decir: –esto es inmoral–, decirlo de alguna manera. Yo decía que quería ser como Goya: «el pintor de la corte», y empecé a pintar al presidente en vacaciones; casi todos los días hacía un dibujo. De ahí salió toda la serie de Turbay, me comprometí políticamente como para hacer sufrir al presidente en cierta forma (risas). No era propiamente una cosa de denuncia; era mostrar al personaje.⁴

MIR: A través de ese personaje se expresaba el malestar de una época; volvemos a la importancia de la historia y de cómo el artista se posiciona frente a una realidad que le cae encima.

BG: Claro, como es contemporáneo aún no alcanza a ser historia, por ejemplo la obra *Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico*, de 1987, que ahora ya es histórica, en ese momento era una obra de ironía. Cuando dije que con la masacre del Palacio de Justicia⁵ la obra de cualquier artista se había dividido en dos, era eso, era necesario reaccionar, era un quiebre en mi carrera.

42 MOUNIRA AL SOLH. *Rawane's Song* [A canção de Rawane], 2006. Vídeo, 7 min. e 5 seg., cor.



I got JEALOUS of those
Artists who were able to
do an artwork related to
identity matters and I was
particularly pissed off by
the ones who came from
a war background and
knew how to talk about it.

El Arte Como Idea

Entrelazando regularmente fibras, María Angélica Medina ha ido afirmando durante los últimos 40 años lo que sería su lenguaje plástico: el tejido. Desde sus inicios, la obra ha estado determinada por la firme convicción de que la creación es la respuesta a una búsqueda que genera, a su vez, una actitud frente a la vida. Las manos y las agujas son los instrumentos que le permiten materializar las ideas a través del tejido. Un hilo conductor, una sucesión de nudos, que de acuerdo al momento y la necesidad han revestido formas diversas que van desde el traje cotidiano hasta la cortina o la interminable bufanda sintética, *Pieza de conversación*, 1989-2007, sin otra utilidad aparente que la de generar discusión. La palabra como elemento fundamental no sólo de comunicación, sino de transmisión del conocimiento.

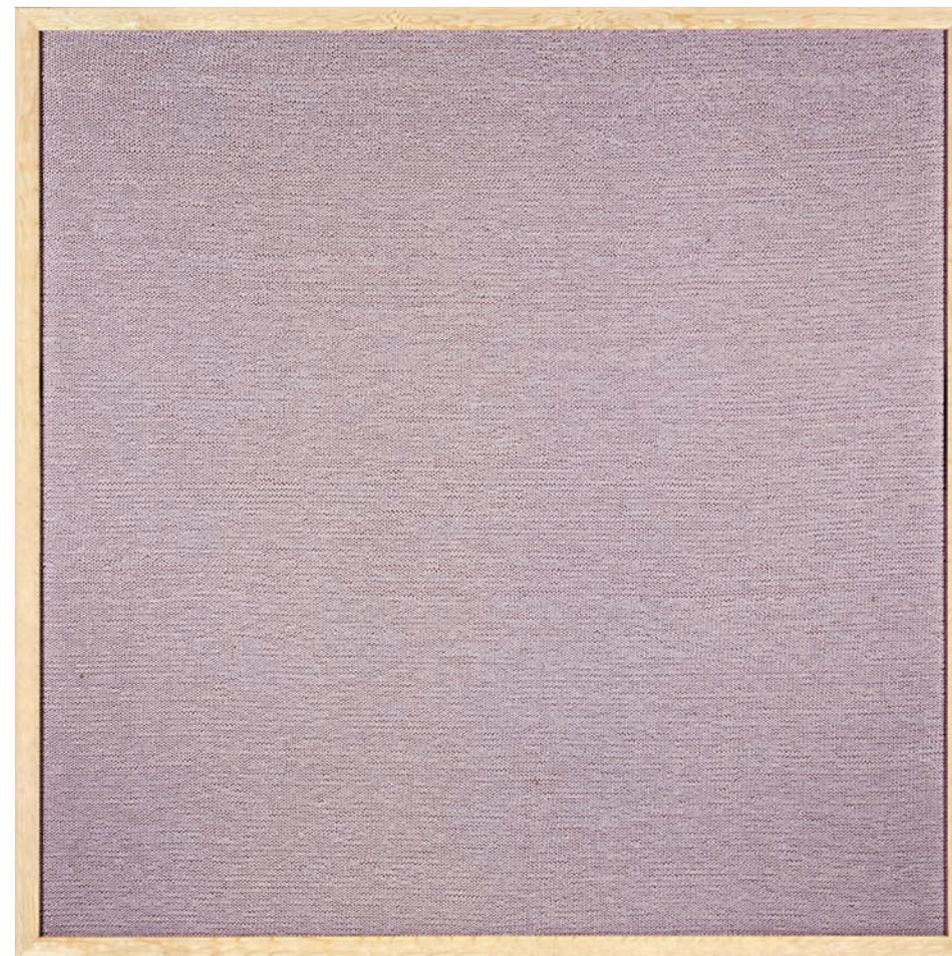
*

MARÍA INÉS RODRÍGUEZ: ¿Cuándo empiezas a trabajar?⁶

MARÍA ANGÉLICA MEDINA: El arte, para mí, existe desde que me acuerdo, pero el trabajo personal llegó tarde. En 1973, con los hijos grandes, me enfrenté a mis manos vacías; en ese momento sentí la necesidad de un espacio propio y empecé a tejer mi ropa, único espacio para mí permitido. Teniendo un padre artista, la estética familiar era muy fuerte y la única posibilidad de espacio era mi propio cuerpo. Tejo desde que me acuerdo y cuando tejerles a mis hijos fue difícil acudí a mí misma. Comencé a hacerme la ropa, tejida y en lana virgen, pues era lo que conocía por vivir en el campo y ser de la generación de los 1960. Después llegó el momento en que vestir mi casa se hizo necesario; tejí las cortinas con fibra plástica de colores chillones intentando obligar al público que pasaba por la calle a no mirarse los pies.

MIR: ¿Los pasantes eran conscientes de que la cortina cambiaba o de que había una cortina específica relacionada con algún hecho que estaba sucediendo en el país o en la ciudad?

MAM: Sí, cuando las quité todo el mundo me preguntó:—¿qué pasó con las cortinas?—, esa época también pasó. Fue cuando entré a enseñar en la Universidad de los Andes durante dos semestres; me invitaron a dar clase y entonces encontré a un público ávido de discutir, que era lo que en realidad



44 ROSEMARIE TROCKEL. *Menopause* [Menopausa], 2005. Lã. 296 x 296 cm. Foto: Studio Bernhard Schaub, Colônia. Cortesia da foto: Sprüth Magers Berlin London. Coleção Marieluise Hessel Foundation. Licenciado por AUVIS, Brasil, 2009.

me hacía falta: la comunicación, poder hablar, poder compartir. Me di cuenta de que la idea de poder hacer algo que no fuera para mí era también interesante. Fue cuando empecé a hacer el tejido largo, tratando de explicar que es un concepto para algo no utilitario, en contraposición con el vestido que sí lo es. Hice cortinas y regalé cortinas por aquí y por allí a tres o cuatro personas y tejí tres o cuatro sacos extras pero eso dejé de hacerlo del todo porque me di cuenta de que lo que yo estaba buscando era crearme una imagen. En algún momento me di cuenta de que todo se refiere al tejido como lenguaje. En ese momento comencé con el rollo tejido tratando de mostrar el traje virtual, cada cual puede imaginárselo como quiera.

MIR: Tejer es hacer una serie de nudos... ¿Tú has pensado en eso? Es decir, el hecho de anudar produce algún tipo de sensación particular o de reflexión particular.

MAM: Sí, pero no en el hecho del nudo mismo, sino en el hecho de la construcción. Me interesa el continuo; como saben, tejo desde niña y ese sentido de la construcción me dio, en momentos difíciles, la razón, y el entender que la construcción y la destrucción son la misma cosa y que una precede a la otra. La decisión del manejo de las cosas depende de mí. Lo único que me quedaba era mi ropa que me permitió crear una imagen, pero creó la obligación conmigo misma de construir, porque soy muy destructiva con relación a mí misma y al otro.

MIR: Tal vez el rollo tiene una función específica que se ha ido transformando; las bases iniciales eran no desbaratar.

MAM: Eran no desbaratar y no cambiar, sino construir una *idea*.

MIR: Pero en tu trabajo lo que te interesa no es reivindicar el trabajo manual.

MAM: No. Simplemente es un lenguaje. En principio, el tejido, la cerámica y la pintura fueron simples formas de cubrirse, contener y expresarse, eso en realidad las convirtió en lenguaje.

MIR: Estaba pensando que hay una relación muy cercana entre la *Pieza de Conversación*, ese rollo que era pequeñito, y las reuniones con jóvenes artistas y personas de otras disciplinas que iban a tu casa a discutir sobre temas diferentes una vez por semana.

MAM: Cuando empecé a dar clase me di cuenta de que la idea de la tira podía desarrollarla por ser una idea para compartir o, más bien, una obra que permitía ser intervenida por los otros. En principio, no me interesaba el objeto fijo, sino lo que diera opciones con el tiempo. La pieza creció a nivel de ser



enrollada y eso, más que nada, provocó el interés del público y me permitió un rango más grande de comunicación. A veces me han acusado de ser herética, pero al contrario, el tener la posibilidad de retroalimentación me dio la tranquilidad de lograr algo un tanto ambiguo como objeto. Sin parecer demencial como sería hacerlo solitariamente.

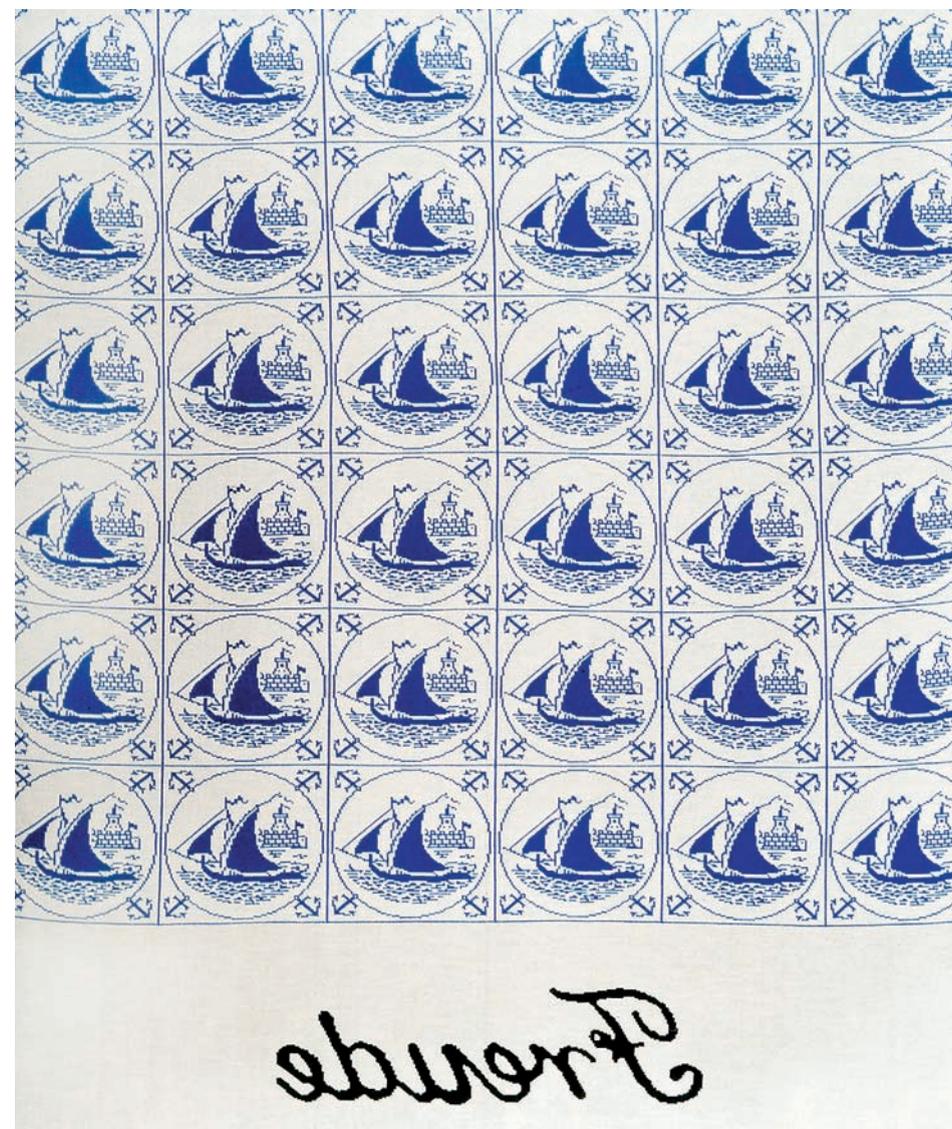
MIR: Los vestidos tú los hacías para ti y para ponértelos, ya hablamos de eso, pero el rollo permitió una apertura hacia los otros y la posibilidad de compartir un discurso y de que los otros compartieran contigo su propio discurso. En la medida en que el rollo continúa, en que continúas tejiendo el rollo, esa discusión sigue abierta.

MAM: Claro, de todas maneras es una reflexión sobre el discurso; en fin de cuentas, todos los discursos son iguales aunque manejes temas diferentes y la edad los haga rígidos. De esa manera, el tejer el rollo me ha servido para mediatizar mi forma de comunicación. Es mi espacio y en él me siento segura de lo que hago y de lo que digo. La ropa es exclusivamente para mí, se inscribe dentro de la búsqueda de una imagen y de mi propia dimensión en el espacio. El rollo es algo para compartir y un medio de comunicación.

MIR: Ya no existen las tertulias que hacías durante los 1980 y 1990 en tu casa, pero he visto que haces una serie de proyectos en los que involucras gente, algunos de los que iban a esas tertulias, otras personas del mundo del arte o de otros campos. ¿Es para continuar con la dinámica de las tertulias o por una necesidad de compartir una idea con otros?

MAM: Digamos que las tertulias siguen existiendo pero con personas más adultas y cualquier día. La idea de lo colectivo me interesa; viniendo de un país pobre, ha sido difícil que expongamos nuestro trabajo e ideas porque siempre hemos estado de alguna manera obligados a seguir normas específicas y a obedecer a las grandes instituciones o escuelas de pensamiento. Nunca hemos dicho qué queremos hacer o decir; pienso en una vieja película de Cantinflas en la que dice: «no es que seamos machos ¡pero somos muchos!». Y en Colombia de pronto nos hace falta tener una conciencia de colectividad siendo cada uno dueño de una voz. Eso me interesa cuando hago trabajos colectivos; compartir con los demás esa idea, no para que me crean, sino porque es crear. La necesidad de comunicarme ha sido siempre enorme y de alguna manera me gusta que haya ese orden.

MIR: ¿Qué lugar le das a la pedagogía en tu trabajo? ¿Piensas que hace parte de tu obra?



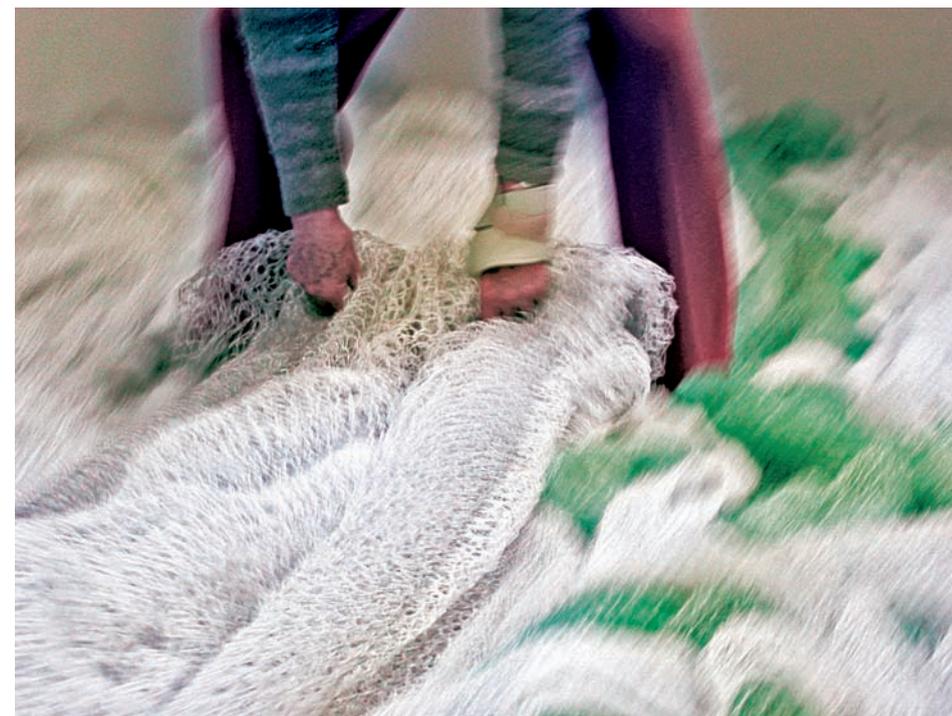
MAM: La labor pedagógica siempre la he pensado como parte de mi trabajo; no estoy de acuerdo con que el arte sea tratado solamente de manera académica. Hay muchas formas de enseñar y la experiencia es una de ellas, lo cual enriquece tanto al alumno como al maestro. Cuando empecé a trabajar en la universidad me di cuenta de que el modelo académico limitaba al alumno de arte. De acuerdo a mi propia experiencia, es importante suplir una necesidad propia al enfrentarse a cualquier creación, se trabaja en algo que sea útil para uno como persona y como artista; eso es lo que traté de comunicar. Creo que siempre he sido maestra porque lo importante para mí ha sido comunicarme.

*

Hace pocos días alguien me comentaba que un maestro es alguien que te cambia la percepción que tienes del mundo y de tu oficio; en pocas palabras, que te cambia la vida. Probablemente, Beatriz González y María Angélica Medina han logrado generar ese tipo de cambios. De las diferentes conversaciones que tuvimos con estas dos artistas, queda claro que exponer, dejar ver, poner en evidencia, hacer visible, presentar, manifestar, comunicar, dar a conocer, enseñar implican asumir una posición frente al mundo con las responsabilidades políticas y sociales que este acto genera.

Notas

- 1 Entrevista realizada en Madrid, Julio 2009.
- 2 Arte y Ciencia en la Expedición Botánica Novogranadina, Universidad de Cádiz, 1.07.09.
- 3 Cantante de Aterciopelados, grupo de rock de Colombia.
- 4 Ese gobierno en particular es retratado por Beatriz González en muchas de sus obras en las que tomó como modelo la figura de Julio César Turbay, presidente de Colombia de 1978 a 1982, y su familia, plasmándolos en cortinas, televisores, haciendo una crítica mordaz del personaje y de su mandato.
- 5 En 1985, un comando del M19 (movimiento guerrillero ya desmovilizado) toma el Palacio de Justicia con más de 350 rehenes. El ejército rodea el edificio, inicia una retoma con tanques que entran en el edificio. Más de 50 muertos, además de heridos y desaparecidos, entre civiles, magistrados y guerrilleros, fueron el resultado de esta masacre.
- 6 Una parte de esta entrevista se realizó con Ramón Menéndez en París, 2003, y en Madrid, 2009.



Prefácio

LUCAS BAMBOZZI E DANIELA CASTRO

Earth Piece

Listen to the sound of the earth turning.

YOKO ONO, 1963 spring

Este texto parte de um lugar “errado”. O “certo” seria que o prefácio estivesse no começo do livro, produzido a propósito de um discurso que antecede e introduz.

Em seu *Fenomenologia do espírito*, Hegel inicia dizendo: “Não me levem a sério no prefácio. O real trabalho filosófico é aquilo que acabei de escrever, a *Fenomenologia do espírito*. E se eu lhes falo fora do que escrevi, esses comentários à margem não têm o valor do trabalho em si... Não levem o prefácio a sério. O prefácio anuncia um projeto, e um projeto não é nada até ser realizado”.¹

À margem e fora. Para Hegel, e outros defensores da autoridade do texto, existe portanto um *dentro*—o livro—, mas que é enformado pelas suas margens, e qualquer comunicação periférica que se enuncia fora desse corpo de conhecimento não alcança a legitimidade de seu discurso original.

O prefácio, a título de apresentação, é aquilo que se diz *a priori*. Entretanto, seja de punho do próprio autor do livro, seja de um outro autor, o prefácio é construído após a leitura do texto, isto é, retrospectivamente. Hegel refletiu acerca de seu texto em retrospecto para escrever sua introdução. O prefácio parte do fim para o começo. E a partir desse movimento elíptico—e não circular, como talvez quisesse o filósofo da totalidade, mas com *curvas*—, o prefácio é uma forma de re(a)apresentação.

Talvez seja a representação do discurso, ou ainda, a autonomia que essa representação sustenta no livro, o objeto condenado com tanta veemência. Segundo a crítica literária Gayatri Spivak, o prefácio anuncia uma tácita aceitação da ficção dentro do discurso original. Quase literalmente, o prefácio produz um conhecimento colateral.

52 NOBUHIRO SUWA. *M/Other* [M/ãe outra], 1999. Filme, 35 mm, 147 min., cor. Cortesia: Fortissimo Films.



E é justamente essa colateralidade, a margem bem próxima ao projeto ocidental, e que ainda anuncia sua Totalidade a partir da marca do ilegítimo, ou da exclusão, que Spivak anunciou em seu *A Critique of Postcolonial Reason* como uma frustração.² Para a autora, o intelectual dedicado ao que vem sendo chamado de “teorias de resistência”—o feminismo, pós-colonial, *queer*, racial—que vê ruir a arquitetura iluminista-cartesiana, parte inevitavelmente da legitimação desse paradigma para clamar seu direito à fala, a interpelá-lo e, assim, instaurar-se dentro dele e tentar garantir o reconhecimento de sua legitimidade.

A corrosiva pergunta postulada em 1971 pela historiadora da arte Linda Nochlin, em seu artigo “Why Have There Been No Great Women Artists?” já demonstrava que o potencial de emancipação feminista permanecia cegamente preso ao universo moral patriarcal:³ “A primeira reação das feministas é engolir a isca, o anzol, a linha e o chumbo, e procurar responder o problema da forma como ele é dado”, isto é, trocar saias por gravatas ou só realizar projetos artísticos que conceituem a exterioridade como um problema “essencial”. Nochlin apontou que essa questão vigora dentro dos mecanismos de institucionalização da arte, de como seus códigos são escritos.

Irônico o presente Prefácio situar-se no meio. Não interpela, não clama pelo seu direito à fala partindo de um lugar marginal, mas insere sua *fala* no miolo, assume-se explicitamente como *representação dentro*, entrelinhas. Lévinas menciona o falar (*le dire, lo decir, saying*) como verbo de ação, “enquanto apresentação e linguagem própria do Outro mediante sua situação corporal atual, dentro de suas possibilidades de um efetivo traumatismo—interpolação, cesura—de modo diferente daquilo que é falado (*le dit, o dito, said*), como gritos que anunciam fatos, coisas, significados”.⁴ Assim, do substantivo ao verbo, do lugar “certo” ao lugar “errado”, usaremos o silêncio e seus ruídos como signos de pontuação, como algo que é capaz de falar intersticialmente entre palavras ou sentenças o que talvez não tenha sido ainda escutado.

*

O que se ouve em *Rawane’s Song* (2006), da artista Mounira Al Solh, é o som de seus passos vestidos de salto alto vermelho. O vídeo inicia-se como uma afirmação da negação de estratégias político-identitárias de uma suposta feminilidade oriental arquetípica, que daria voz a uma qualificação única de alteridade fixada em questões de geografia e de gênero.

54 DORIS SALCEDO. *Shibboleth*, 2007. Concreto e metal. Instalação de 167 metros. Turbine Hall, Tate Modern, Londres, 9/10/2007 a 6/4/2008. Cortesia: Alexander e Bonin, Nova York. Foto: Tate Photography, Londres.



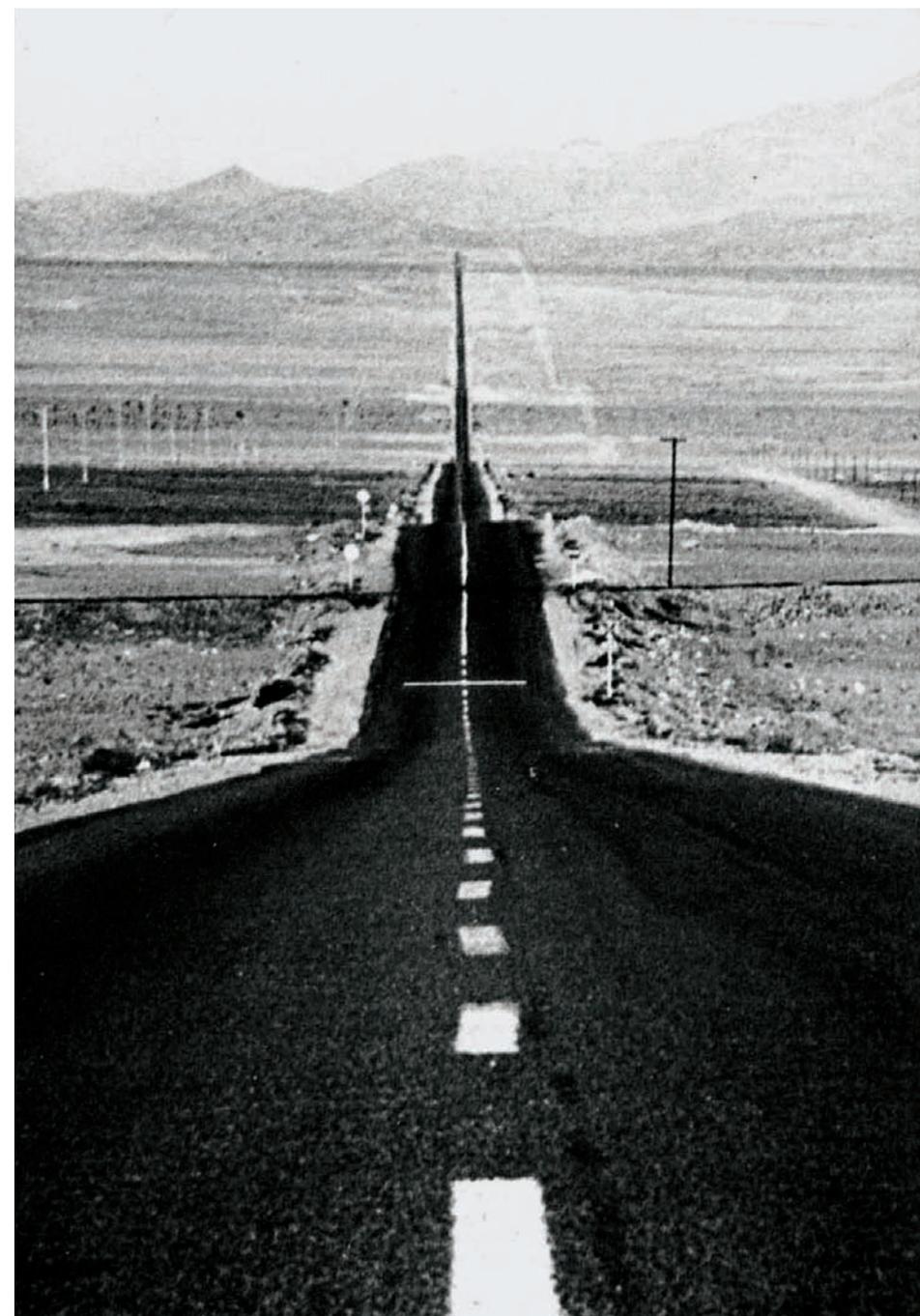
A primeira sequência apresenta um texto que informa o espectador sobre a frustração de a narradora habitar os variados arquétipos de uma identidade libanesa imposta por uma condição geográfica de nascimento. A errância de seus passos na tentativa de provar o que ela não é—1) *Nothing to say about the war*; 2) *Don't feel that I am typical Lebanese*; 3) *Nor typical Arab*; 4) *Have nothing to do with Phoenicians*; 5) *Not ready to defend the Palestinian cause*; 6) *Know almost nothing about politics*; 7) *Often contradict myself*⁵—leva-nos a seus passaportes azul e vermelho, que, somados ao intervalo branco, nos sugerem a bandeira francesa, uma vez que a cena é pontuada pelo assovio inequívoco da *Marseillaise*.

É por essa viagem entre os clichês da identidade colonial (Mounira deixa claro no vídeo que o Líbano não é uma colônia da França, e sim um protetorado) que uma intraduzível linguagem surge para questionar a absolutização fetichista de um sistema linguístico. Somos transportados para além da inteligibilidade das palavras, pelo caminho da ironia sobre o significado de uma exterioridade, de uma diferença. A ironia é uma forma de tomar distância, e como instrumento analítico-operativo, instaura uma pausa reflexiva entre dois atos privados: para o ser irônico é necessário a presença do outro que escuta, do outro que entende, do outro que esteja disponível ainda que somente para olhar, num processo mútuo de reconhecimento daquilo que está sendo ironizado. Sendo assim, a ironia se reconhece como parcial e faz reconhecer a parcialidade no outro.

Após variadas tentativas de escrever um livro, dirigir um documentário ou produzir uma ópera que remetesse à guerra, Mounira ainda se vê incapaz de cumprir as demandas da arte ocidental por um exotismo qualquer. Tenta, então, realizar um projeto em que convida cem mulheres libanesas para cantar um trecho de suas músicas favoritas. Para sua decepção, nenhuma das vozes gravadas nas duas fitas cassete, estampadas com a foto do passaporte da artista, canta sobre a guerra. Elas cantam sobre o amor. Ouvimos apenas a voz da fictícia Rawane, karaquizando o ícone pop-brega Nancy Ajram.

Aquí vemos uma ironia a(r)madora que sustenta uma implicância com o estabelecido, com as estratégias de legalização e autenticidade. As questões identitárias, pautadas por problemas de dominação/submissão cultural se moldaram em determinado tempo no audiovisual como estratégias de inserção de vozes dissonantes. Mas a ironia não clama o original; ela funciona no registro da repetição do óbvio, portanto, diferenciando-o, e com uma certa

56 LOTTY ROSENFELD. *Una herida americana* [Uma ferida americana], 1981. Ação artística (documentação). Deserto de Atacama, Chile. Foto da artista.



carga de ineditismo. O prefácio é também o óbvio, na medida em que repete retrospectivamente aquilo que antecederá; o óbvio sendo representado. Walter Benjamin, discorrendo sobre o trabalho de Mondrian, conclui que as cópias das pinturas do artista são mais complexas a respeito de sua significação do que o original. É a repetição, e não o objeto em si, que nos livra de um pressuposto universal e levanta questões de lugar, identidade e linguagem.⁶

Por exemplo, os filmes de Nobuhiro Suwa, que tratam repetidamente do amor. São filmes exigentes em relação à cumplicidade do espectador, com sequências tão dilatadas, tão silenciosas, que o clássico plano/contraplano parece se esvaecer em planos singulares. O cinema de Suwa trabalha contra o plano—contra sua estabilidade e integridade—como em *M/Other* (1999), mas também a partir dele—a partir da solidez e frontalidade do plano fixo em *Un Couple Parfait* (2005). Este último, realizado em Paris, é um projeto colaborativo entre o cineasta nascido em Hiroshima, uma atriz ítalo-francesa e um ator suíço, com a participação de um tradutor franco-japonês no set, mediando a comunicação entre as partes a respeito de um tema potencialmente universal. Essa estrutura que perpassa uma variedade de coordenadas identitárias e se corresponde entre diferentes linguagens (línguas, textos, culturas, imagens) complica a macrogeografia do discurso totalitário. Lança a questão do lugar e do alcance de seus ecos. A alteridade não é localizada à margem, não se afirma o fora, mas dentro da dinâmica privada do casal, na presença constante do outro, do diferente, sem intervalos e sem descanso.

A temporalidade dilatada nos filmes cria um espaço de um *sempre-presente*. O que interessa a Suwa é o que não estava escrito—o diretor não trabalha com um roteiro preestabelecido, mas sim com a improvisação dos atores—, o que não remetia ao passado, por ilustre que tivesse sido, do que levou o casal-modelo de *Un Couple Parfait* a decidir se separar. Não é o espaço narrativo, mas sim um espaço de enfrentamento múltiplo ao constante processo vertiginoso da inconclusão, que parece afetar por igual o diretor, os personagens fictícios e o espectador, resultando em um nivelamento radical entre todos os indivíduos.

A câmera fixa por longos minutos na fechadura da porta que divide o quarto de hotel em que o casal se parte e se enclausura, enuncia uma linguagem instável e insuficiente que escorre com dificuldade quando não se trata mais de uma relação entre homem e mulher, mas de duas singularidades que se molestam—e assim se desmascara o delírio que viu no outro um ser

58 RENATA LUCAS. *Matemática rápida*, 2006. Intervenção na calçada da rua Brigadeiro Galvão, entre as ruas Lopes Chaves e Lavradio, em São Paulo. Foto: Daniel Steegman.



amado. Uma vez esgotada a possibilidade de se alojar no outro, de torcer a identidade, a linguagem como tentativa de reescrever o pacto se torna contingente. Vê-se um silêncio ensurdecedor.

Os desenhos emocionais dos casais têm seu reflexo extraviado. À medida que as imagens mostram a crescente tensão em *M/Other*, uma vez que o filho do parceiro de Aki permanece em sua casa por uns meses, ouvimos um violino estridente, um rasgo sonoro fatalista que anuncia a degradação. Medidor de um tempo que nos torna dolorosamente conscientes e diapasão que determina o ritmo fílmico, o som do violino começa a dar forma ao vislumbre de uma melodia, afinando-se com a situação do casal.

Nos filmes de Suwa, o espaço é delineado pela medida do singular—sem gênero, nem grau, mas em infinitos números—encarando a difícil tarefa de *outrar-se*. Não é enquadrado pelas coordenadas estabelecidas de um eu original cuja constituição e manutenção necessitam da exterioridade do outro. Os pactos sociais desfeitos denunciam a exaustão do contrato-padrão de homem/mulher em uma ética não mais pautada pela comunicação entre gêneros. A crise amorosa formalizada por Suwa indica uma crise no discurso.

A tradução plástica das aventuras e desventuras psicológicas e sentimentais do amor que sequestram a todos nós, diretor, personagens, atores, espectadores, produtores, leitores, escritores—de prefácios ou não—, a própria linguagem, artistas, ..., tem como contrapartida a vocação de escutar o presente. “Listen to the sound of the earth turning”, escute o som da Terra girando, nos instrui Yoko Ono. E perceba que não há um projeto a se anunciar, a se repetir, a se concluir fora de si mesmo. Como um prefácio, ele expõe, mas não resolve; interpolado, ele solve, dissolve, e alude a um projeto ainda em processo de ser reescrito.

Notas

- 1 Citado em Gayatri Spivak, “Translator’s Preface”, in Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trad. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1976, p. x.
- 2 Gayatri Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 1999.
- 3 Primeiramente publicado em Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?” *ARTnews*, janeiro de 1971, pp. 22-39. Utilizado pelos autores na versão online <http://www.fehe.org/index.php?id=686>.



- 4 Emmanuel Lévinas, *Autrement qu'Être ou au-delà de l'essence*. Paris: Livre de Poche, 1990. Citado em Enrique Dussel, *Filosofia da libertação: Crítica à ideologia da exclusão*. São Paulo: Paulus Editora, 1995, p. 147.
- 5 1) Nada a dizer sobre a guerra; 2) Não me sinto tipicamente libanesa; 3) Nem tipicamente árabe; 4) Não tenho nada a ver com fenícios; 5) Não estou preparada para defender a causa palestina; 6) Não sei nada sobre política; 7) Vivo me contradizendo. Tradução emprestada das legendas em português do vídeo.
- 6 Walter Benjamin, "Mondrian '63-'96". Manuscrito da palestra ministrada na Cankarjev Dom, Liubliana, 1986, organizada pela ŠKUC Gallery. Citado em Zdenka Badovinac, *What Will the Next Revolution Be Like?*, trad. Rawley Grau. *e-flux*, 2009.

“... ‘Can you turn back?’”

CHRISTINE MEISNER

„Warte, du wirst sehen, in zwei Jahren werden sich die Dinge ändern.“ Immer wieder, bis heute, habe sein Vater das zu ihm gesagt, erzählt P. in Kinshasa. Versprechen, Versprechen ... Früher, da habe P. öfters über die Vergangenheit und die Zukunft nachgedacht, auch über seine eigene. Er sei ziemlich traurig bei der ganzen Angelegenheit geworden und dann habe er beschlossen, dass sein Blick auf das Leben nur noch mit der Gegenwart zu tun haben sollte.

Von speziellen Zusammenhängen im Kongo spricht Mr K. in Warschau, von der politischen Geschichte und seinem Moment darin. Warum dieser und jener Politiker dieses und jenes getan habe und warum das Ganze immer noch so weitergehe. All diese Dinge. Er beginnt eine geschichtliche Abwicklung

62 MARILÁ DARDOT. *Desapego*, trabalho em processo iniciado em março de 2002. Arara desmontável contendo um set de roupas, provador com espelho, texto de instruções. Vista da exposição *Posição 2004*. Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, 2004. Foto: Marilá Dardot.

MODO DE USAR: dê uma olhada nas roupas da arara. ao primeiro sinal de paixão, experimente. sinta. persistindo a paixão, queira. não tenha medo: se quiser mesmo, pode trocar sua peça de roupa, essa mesma que você está usando agora, por uma daquelas da arara. é só escrever seu nome na etiqueta e desapegar-se.



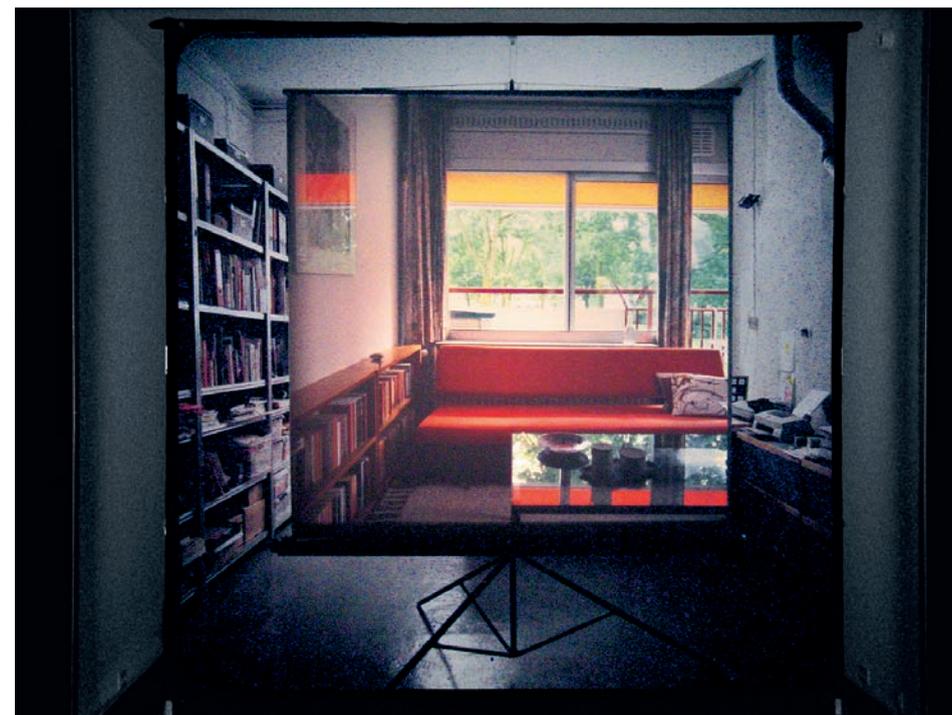
der Ereignisse „nach Lumumba“. Der Mord an Patrice Lumumba einundsechzig sei ein magischer Einschnitt für die Kongolesen gewesen. Damit sei alles ausgelöscht worden: die Hoffnung auf wirkliche Unabhängigkeit, Demokratie, Selbstbewusstsein, Zukunft. Lumumba sei im Nachhinein alles gewesen, was nicht habe sein können.

(...)

Beim wiederholten Besuch eines Flüchtlingsheims in Warschau fragt R. aus Uganda, ob man immer noch Geschichten sammle. Man müsse aufpassen, dass eine Geschichte nicht zu einem Song werde. Wenn man anfangs zu singen, dann verrate man die Leute. Die Sache mit den Flüchtlingen sei zu einem Geschäft geworden, R. sei müde von all diesen Interviews. Was man denn aus seiner Geschichte machen wolle und ob man sie nicht missbrauchen werde. Er ziehe es daher vor, keine Aufnahmen zu machen. Eine Menge von Journalisten seien hier gewesen, um ihn zu befragen. Die Leute fänden ihn hier wartend und nichts tuend und dächten daher, sie könnten alle Storys einfach so mitnehmen. Er komme sich dabei vor, als habe er kein Recht, Nein zu sagen. Als er einmal trotzdem Nein gesagt habe, hätten sie vorgegeben, seine Freunde zu sein und ihm helfen zu wollen. Aber letztendlich hätten sie nur sein Vertrauen ausgenutzt, um dafür schließlich ihre Story zu bekommen. Ernste Dinge habe er ihnen erzählt und sie hätten seine persönlichen Erfahrungen einfach mit sich fort genommen. Einmal habe ihm jemand gesagt, er wolle ein Buch mit seiner Geschichte machen. Bis heute habe er das Buch nicht gesehen. Auch ein Magazin habe seine Geschichte gedruckt, aber er habe nicht mal eine Ausgabe davon bekommen. Und warum eigentlich gerade seine Geschichte?

Ja, er sei im Kongo gewesen. In Goma. Was solle er sagen? Wie solle man über ein Schlachtfeld sprechen? Alles, was er berichten wolle, sei, dass er mit zwei Freunden aus Uganda gekommen sei, dass sie alle unter achtzehn Jahre alt gewesen seien und als Soldaten gekämpft hätten. Wie eine kleine Familie seien sie zusammen über den Sudan und Moskau nach Warschau geflohen. Außerdem würde man ja niemals wissen, ob er denn die Wahrheit erzähle. Vielleicht mache es auch nichts aus, ob diese Geschichten wahr seien oder nicht. Wenn nicht, dann seien sie scheinbar aus einem wichtigen Grund erfunden worden. Zum Beispiel, um ein Bleiberecht zu bekommen.

64 BARBARA VISSER. *Two Projections* [Duas projeções], 2005. DVD sonoro e projeção de slides com legendas, 30 min., 40 slides de 6 x 6 cm. Trabalho baseado em entrevista com Marie van der Sleem-De Vries, uma mulher nascida em 1916 e morando em ambiente modernista, Bijlmer, Amsterdã. Cortesia: Annet Gelink Gallery / Bureau Beyond.

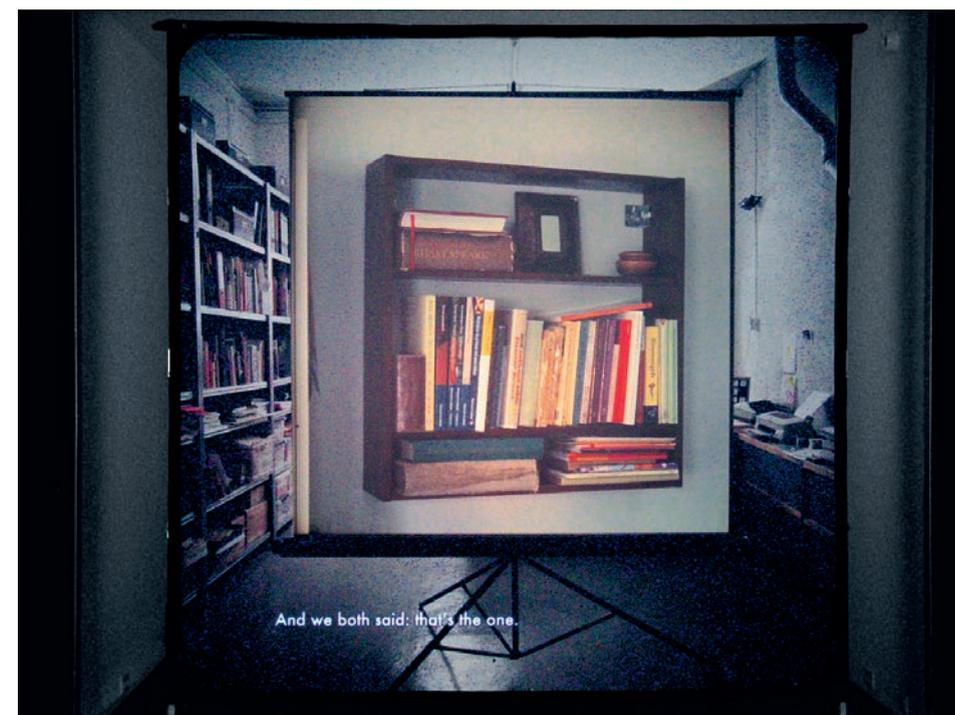


Eine Lüge sei auch eine persönliche Wahrheit und deshalb legal. Es mache auch nichts aus, der Welt eine Unwahrheit hinzuzufügen. (...)

P. aus Kinshasa studiert Jura an der Universität Warschau und möchte später im Bereich Kinderrecht arbeiten. (...) In Gesprächen könne er nicht über sein Zuhause sprechen, über die Dinge, die dort passieren, was ihn be-
wege. Er versuche, etwas zu erzählen, aber es sei schwer mit Worten, besser gehe es über Bilder oder Filme. Wenn man nur spreche, könnten sich die Leute nichts vorstellen, sie hätten keine Phantasie. P. lebt während seines Studiums im Studentenwohnheim. Seine Eltern hätten ihm gesagt, dass er zu Fremden freundlich sein solle. In seinem Studium interessiere ihn besonders die juristische Definition von Kindheit, wie lange man Kind sei und die Grenze zum Erwachsensein. Ein Kind sei jede Person unter achtzehn Jahren. Er habe angefangen, sich mit dem Thema auseinanderzusetzen, weil in seinem Land, in ganz Afrika, aber speziell im Kongo, sich diese Grenze verschoben habe. Kinder würden gezwungen, in den Krieg zu gehen, schon mit zwölf Jahren oder jünger, sie lebten auf der Straße ohne Eltern, so habe sich das Verhältnis zu den Kindern verändert. Kinder machten plötzlich Dinge und lebten ein Leben wie Erwachsene. Wenn man mit zwölf schon keinen Bezug zu seinen Eltern mehr habe, dann verliere man seine Richtung und auch die Moral hinsichtlich dessen, was richtig und was falsch sei. Man sei verloren. Ein verlorenes Kind. (...)

In Kinshasa gehen die Tage vorbei ohne besondere Vorkommnisse. Dauernd sterben Menschen. Doch es kümmern ganz andere Dinge hier in diesem Zimmer. Warten auf den Moment, der endlich die ganze Wahrheit aufdeckt. Es geht die ganze Zeit darum, wie man Erinnerertes, Geschriebenes, Besprochenes und Ungeahntes in eine Ordnung bringt, die halbwegs einsehbar ist. Die meiste Zeit verbringt man damit, diese Ordnung herausfinden zu wollen. Weil es sich als zu umständlich erweist oder Ohnmacht offenbart vor einer Tat, vielen Taten, die in die Geschichte eingegangen und nicht mehr zurückzuholen sind. Da haben immer zwei Gesellschaften die Dinge haarscharf anders gesehen. Mit den Afrikanern und den Europäern stoßen zwei unterschiedliche Interpretationen von Geschichte aufeinander. Wenn sie gegenseitig ihren Erinnerungsklumpen betrachten würden. Ein unverdautes Verhältnis. (...)

66 BARBARA VISSER. *Two Projections* [Duas projeções], 2005. DVD sonoro e projeção de slides com legendas, 30 min., 40 slides de 6 x 6 cm. Trabalho baseado em entrevista com Marie van der Sleen-De Vries, uma mulher nascida em 1916 e morando em ambiente modernista, Bijlmer, Amsterdã. Cortesia: Annet Gelink Gallery / Bureau Beyond.

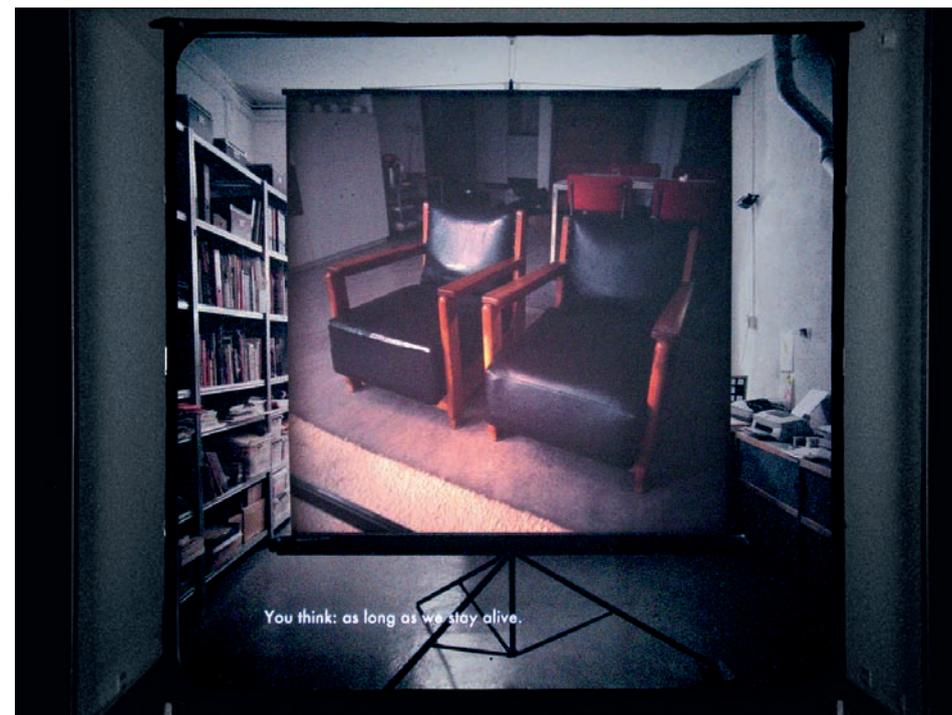


Die Leute haben sich in sich selbst verloren. Sie denken daran, wer sie einmal waren, dass sie damals kein anderer gewesen sind, sondern der, den sie jetzt mit sich herumschleppen. Aber die Menschen werden nicht alt, mit ihnen stirbt die Fähigkeit zur Geschichte, die Bevölkerung ist sehr jung und hat nur Zukunft, wenn überhaupt, eigentlich nur die Gegenwart. So verblasst die Vergangenheit schnell. Mit den Alten stirbt das Erzählen der Geschichte, und die Museen sind in Europa. Wenn jemand ganz verschwindet und in keiner Erinnerung weiterlebt, wenn die, die sich an ihn erinnern haben, auch weg sind, dann scheint einer nirgends mehr auf. Es gibt ein langsames, sich wiederholendes Einstimmen in einen Trott, weil die Dinge nicht funktionieren. Warum die Dinge nicht funktionieren, wo das herkommt, bleibt als längere Diskussion ausgeblendet, weil man damit beschäftigt ist, sie wieder zum Funktionieren zu bringen. Dass es halbwegs wieder weitergehen kann. Weiter. Und deswegen kein Zurück. Es entwickelt sich ein Wegschauen vor dem Elend, politische Aufarbeitung erfordert Hinschauen, den Luxus zu haben, hinzuschauen. Die Nerven, die Kraft dafür zu haben. Das Ausblenden der Realität bedeutet auch ein Ausblenden der Geschichte, die für diese Realität verantwortlich ist. Es gibt keine linearen Geschichten, an denen man Geschichte messen könnte. Kein zeitliches Abhandeln der Möglichkeiten. Es wird einem nichts geboten.

(...)

In Brüssel erzählt ein ehemaliger General der Kolonialarmee, die belgische Kolonisation sei eine paternalistische Art der Kolonisation gewesen. Die Afrikaner hätten einen gewissen Grad an Bevormundung gebraucht und deswegen sei die Kolonisation richtig gewesen. Man habe die Kongolesen evangelisiert und Städte gebaut, die Belgier hätten das Gefühl gehabt, die Zivilisation gebracht zu haben. Es sei eine Art von sozialer Förderung gewesen, heute nenne man das nachhaltige Entwicklung, das sei ja auch nur ein Slogan. Aber es seien auch ein paar Dinge falsch gelaufen. Belgien habe die Aufgabe, manche Dinge wieder zurechtzurücken. Man solle anfangen, sich wieder auf einem anderen Niveau zu treffen. Heute könne man die Dinge auf eine gleichwertige Basis stellen. Niemand würde noch von Schuld sprechen. Wenn man in den Dingen stecke, dann wisse man nichts über sie. Eine kongolesisch-belgische Anthropologin, die in Belgien unterrichtet,

68 BARBARA VISSER. *Two Projections* [Duas projeções], 2005. DVD sonoro e projeção de slides com legendas, 30 min., 40 slides de 6 x 6 cm. Trabalho baseado em entrevista com Marie van der Sleen-De Vries, uma mulher nascida em 1916 e morando em ambiente modernista, Bijlmer, Amsterdã. Cortesia: Annet Gelink Gallery / Bureau Beyond.



sagt, wenn man tiefer grabe, entdecke man eine tief sitzende Wut bei den Kongolesen. Oberflächlich befragt, behaupteten sie, die Kolonisation sei in Ordnung gewesen, die Belgier hätten sie nicht schlecht behandelt. Doch im Inneren gebe es etwas, das während der hundert Jahre Bevormundung durch die unmittelbare Weitergabe der Eltern an ihre Kinder transformiert worden sei. Man könne nicht genau ausmachen, was es sei. Es äußere sich in vielen kleinen Gesten. Ein unbestimmter Hass, der keine konkrete Form habe, sondern einfach anwesend sei. Und es sei nicht nur die Kolonialzeit, sondern auch die ständige Präsenz der Weißen jetzt, ihre demonstrative Überlegenheit, die letztlich nichts bewirke, die die Leute wütend mache. Es gebe zwar kritische Bücher von Belgiern über die Kolonialzeit, doch wieder könnten sie nur über sich selbst schreiben, es kämen dort keine Kongolesen als Autoren vor. Sehr selten nur seien Projekte in Belgien von Kongolesen initiiert. Und die Leute in Kinshasa hätten kaum die Möglichkeit, einen Blick von außen auf die Realität ihres Alltags und seine Geschichte zu werfen. Es sei immer sehr schwierig gewesen, über die Kolonisation zu reden. Auf der einen Seite habe man überhaupt nichts darüber gewusst und auch kein Interesse daran gehabt. Auf der anderen Seite hätten sie alles gewusst, hätten aber nicht darüber sprechen können, und die, die damals alles erlitten haben, hätten heute andere Sorgen. Aufenthaltsgenehmigung, Arbeitsbewilligung, illegaler Status—man könne sich nichts vorwerfen, solange man voneinander abhängig sei. Die Kongolesen in Europa wollten sich nur zurückholen, was man ihnen gestohlen habe, sagt ein kongolesischer Buchhändler in Brüssel, es sei ihr gutes Recht. Aber eigentlich wolle man nur eine Entschuldigung, kein Geld. Man wolle nur hören, dass es ihnen leid tue, was ihre Väter, ihre Großväter im Kongo getan hätten. Die Kongolesen und die Belgier lebten in Belgien nebeneinanderher, ohne sich das je gesagt zu haben. Man habe eine Art Vertrag aus der Vergangenheit miteinander, über dessen Regeln man sich nie verständigt habe.

(...)

Internationale Beobachter beklagen sich über die Umstände im Kongo, die nicht gerade angenehm seien. Nichts passiere einfach so, alles sei Anstrengung. In ihrer temporären, nun aber fast dauerhaften Interimsarchitektur warteten sie auf die Abberufung. Schnell aufgebaute und ständig nachgebesserte

70 BARBARA VISSER. *Two Projections* [Duas projeções], 2005. DVD sonoro e projeção de slides com legendas, 30 min., 40 slides de 6 x 6 cm. Trabalho baseado em entrevista com Marie van der Sleem-De Vries, uma mulher nascida em 1916 e morando em ambiente modernista, Bijlmer, Amsterdã. Cortesia: Annet Gelink Gallery / Bureau Beyond.

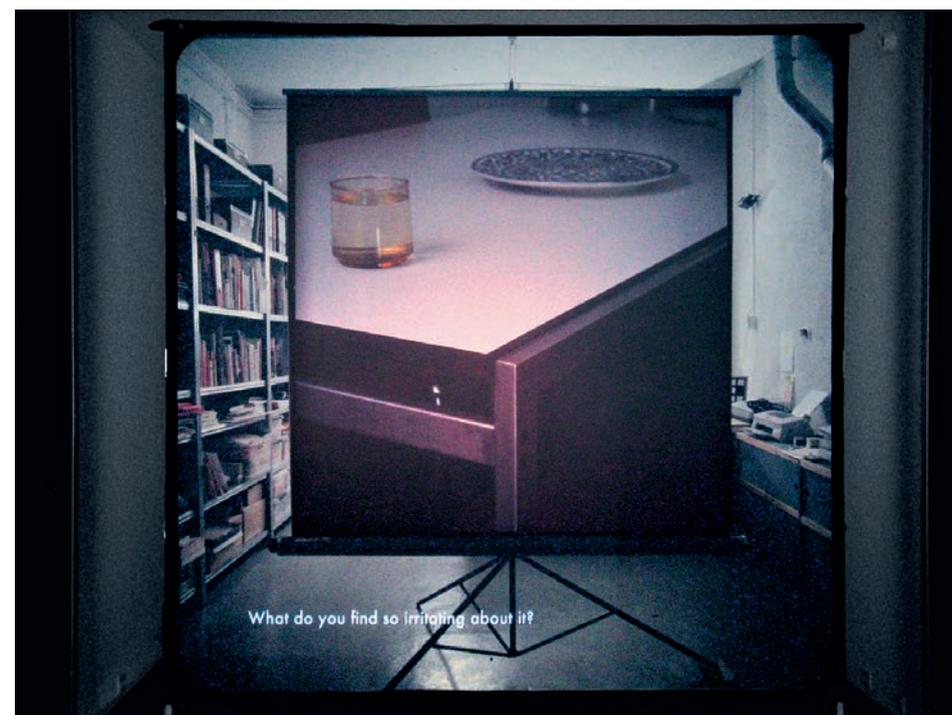


Strukturen beteuern die Dringlichkeit. Dennoch überkommt einen der Verdacht, dass dieser Zustand des Unfertigen absichtlich am Laufen gehalten wird, dass das verlängerte Mandat für Halbheiten zum Auftrag gehört. Der US-amerikanische UNO-Angestellte philippinischer Herkunft hat den Eindruck, auf einem Spielplatz zu arbeiten. Der Kongo sei ein Land mit Leuten, die niemals erwachsen werden würden. Ihn befremde, dass sich hier alle mit „Mama“ oder „Papa“ anredeten. Dies sei jedoch in der kongolesischen Geschichte begründet. Es sei immer jemand da gewesen, der gesagt habe, was zu tun sei und was nicht. Sie seien nie für sich selbst verantwortlich gewesen, hätten kein Selbstbewusstsein entwickeln können. Deswegen hätten sie auch keine Probleme, ihre Kinder als Soldaten oder Minenarbeiter zu missbrauchen oder sie als Hexen zu bezeichnen. (...) Es gäbe immer ein Missverhältnis zu den Einheimischen. Er sei sicher, sie nicht. Er könne den Ort verlassen, sie müssten bleiben. Er sei per Zufall bei der UNO gelandet. Eigentlich sei er Filmemacher. Und dahin wolle er auch bald wieder zurück. Nach einiger Zeit müsse man hier weg, sonst drehe man durch. Die internationale Gemeinschaft mache nicht genug, um die Situation zu lösen. Gerade so viel, um die Dinge am Laufen zu halten und dass es nicht zu einem zweiten „Ruanda“ werde. Nichts, um die gesamte Situation endlich zu beenden. Sie seien nur hier, um zu beobachten. Sie hätten den Befehl, nicht mehr zu tun. Die Flamme klein zu halten, damit die Dinge nicht völlig außer Kontrolle gerieten. (...)

(...)

In Kisangani, zuvor noch Conrads Beschreibung des Nebels gelesen, der sich auf dem Fluss hält, nun plötzlich vor Ort. Langsam lichtet sich der Nebel und dabei plötzlich der verbotene Gedanke, das wirkliche Afrika zu sehen, in die Blick- und Imagefalle zu tappen, im Angesicht der Schönheit. Doch hier in der Ruhe und der klaren Luft kommen einem die Gedanken an Kinshasa wie ein schlecht gelaunter Traum vor. Nicht die Stadt und ihre Leute, sondern eigene, dunkle, trübe Spiegelungen. Nun hier, freies Atmen, der Fluss. Der Fluss mit der in ihm gespeicherten Geschichte, der gleichgültig, geduldig immer weiterwill, niemals stehen bleibt. Der mit unsichtbarer Kraft dem Land eine Geschwindigkeit vorschreibt. Man sieht immer nur ein Stück des Flusses, die Zeit geht nur in eine Richtung. An einem Sonntagabend am

72 BARBARA VISSER. *Two Projections* [Duas projeções], 2005. DVD sonoro e projeção de slides com legendas, 30 min., 40 slides de 6 x 6 cm. Trabalho baseado em entrevista com Marie van der Sleem-De Vries, uma mulher nascida em 1916 e morando em ambiente modernista, Bijlmer, Amsterdã. Cortesia: Annet Gelink Gallery / Bureau Beyond.

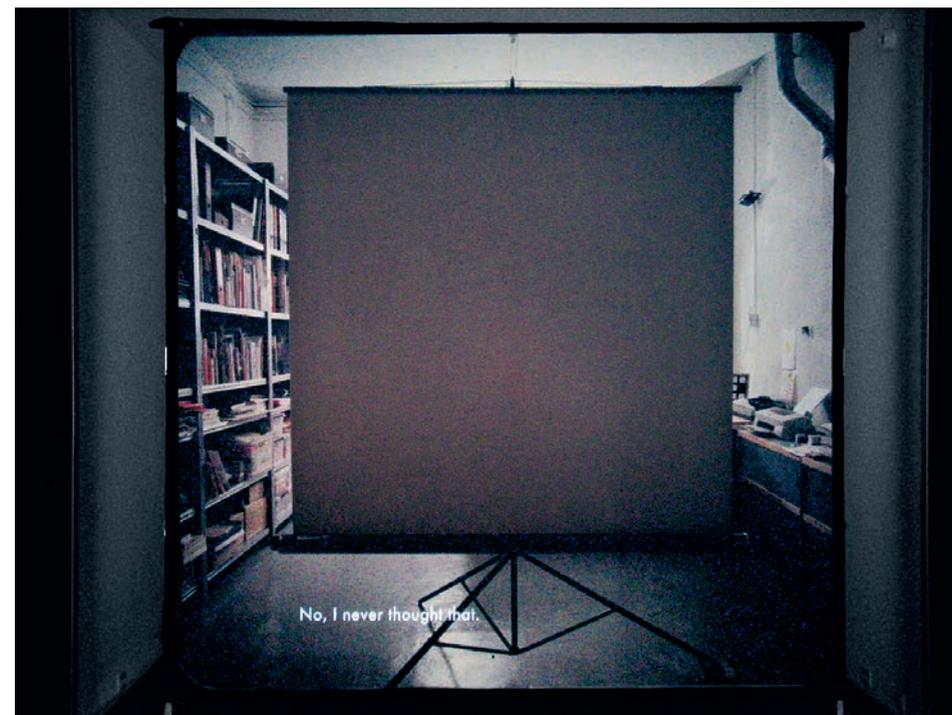


Ufer des Flusses in einer von belgischen Missionaren neunzehnhundert erbauten Mission. Nach dem Abendessen wurde der Film „Chaka-Zulu“ an das Einganstor der Kirche auf ein großes, weißes Tuch unter dem Kreuz des Bogens projiziert. Alle Kinder der Gemeinde saßen am Boden und sahen begeistert zu, spendeten Kommentare zu jeder Szene. Vor allem bei Liebesszenen schrien sie wie verrückt und wenn der koboldartig aussehende Berater von Chaka ins Bild kam, lachten sie ganz laut. Das war sehr sympathisch. Dann, gerade als die Frau von Chaka beerdigt wurde, der Film führte immer wieder die komische Situation des weißen Zuschauers vor Augen: die Engländer, die dem Zulu Chaka das Land abschwatzten, die Unterschrift, all diese Dinge der Kolonisation und dann hier die Leute, also all das, und dann, mitten im Film riefen die belgischen Missionare zu sich in den Garten. Sie saßen mit Père P. und einem anderen kongolesischen Pfarrer zusammen und schwatzten. Dabei der kleine Hund Sibi-Sibi, der ziemlich gepflegt war und freundlich ständig Zuwendung wollte. Sie fragten, was man hier mache, sie wollten alles genau wissen. Darauf der Versuch in Französisch und Italienisch, alles zu erklären. Sie kannten Joseph Conrad nicht.(...)

(...)

Der Politikwissenschaftler P. M. erzählt in Kinshasa etwas über die Hintergründe. Die Belgier hätten sich wie Väter aufgeführt und die Kongolesen behandelt, als seien sie Kinder. Zunächst sei die Landnahme eine private Erfüllung Leopolds gewesen. Die Belgier seien als Abenteurer ins Land gekommen, sie hätten keine politische Vision gehabt, so wie die Engländer mit ihrem Empire. Und auch de Gaulle habe von „Evolution“ gesprochen, Belgien sagte nur, das sei eine Utopie. Dann seien sie plötzlich von der Unabhängigkeit überrascht geworden. Die Belgier hätten den Kongo als ihren Besitz betrachtet, sie hätten sozusagen ihr kleines, unbedeutendes Land hier erweitert, sich breitgemacht und keinen Plan gehabt, wie das Ganze zu füllen sei. Sie hätten sich zu sehr über sich selbst hinaus vergrößert und dabei keinen Halt gehabt. Es sei dabei ein paternalistisches System installiert worden, das später von Mobutu als „Vater der Nation“ fortgesetzt worden sei. Mobutu habe wie Leopold das Land als seine persönliche Angelegenheit gesehen. Die Mentalität der Politiker sei noch immer so, es gebe bis heute die Abhängigkeit von anderen, die Elite sei sehr mit Belgien

74 BARBARA VISSER. *Two Projections* [Duas projeções], 2005. DVD sonoro e projeção de slides com legendas, 30 min., 40 slides de 6 x 6 cm. Trabalho baseado em entrevista com Marie van der Sleen-De Vries, uma mulher nascida em 1916 e morando em ambiente modernista, Bijlmer, Amsterdã. Cortesia: Annet Gelink Gallery / Bureau Beyond.



verbunden. Auch andere westliche Politiker sähen den Kongo noch als belgische Angelegenheit. In Katanga säßen die großen belgischen Firmen, dort seien die Leute besonders an Belgien gebunden, ihr Geist sei immer noch im Land. Es gebe auch Leute, die sich in die Kolonialzeit flüchteten und sagten, als die Belgier da waren, da sei es ihnen noch gut gegangen. In der Schule habe man nichts von der eigenen Geschichte gelernt, sondern von der Frankreichs, über die USA, Washington, die französische Revolution. Man wisse alles über Napoleon, Algerien, aber habe keine Kenntnisse über den Kongo. Letztendlich wisse man mehr über die Vorfahren anderer Leute als über die eigenen. Die Kongolesen würden also nicht über ihre Geschichte unterrichtet werden, man spreche nur über die Gegenwart. Es gebe keine Kritik an der Vergangenheit, aber in der Gegenwart reflektiere sich doch die Geschichte. Wenn es dafür ein Bewusstsein gäbe, dann hätte man eine andere Zukunft. Aber es sei schwierig, denn würde man sich zu tief in die eigene Geschichte begeben, dann erfahre man Dinge, die Existenzen in Frage stellen. Durch die Schulbücher würden die Köpfe unterschwellig weiterhin determiniert. Junge Akademiker sollten die Revolution machen. Wie könne ein alter Professor die Belgier kritisieren, wenn er von ihnen profitiert habe? (...)

Der Aufseher des Museumsareals auf dem Mont Ngaliema, der ehemaligen Residenz Mobutus, sagt kurz und schmerzlos: „No money—no memory!“ Man könne die Geschichte nicht ändern, man müsse die guten und die schlechten Sachen akzeptieren, es liege nicht in unserer Macht, das im Nachhinein zu verbessern. Es gebe immer zwei Seiten. Sie würden gerne ein Denkmal für die Sklaven errichten, die für Leopold arbeiten mussten und denen die Hände abgehackt wurden. Aber das sei noch ein Plan für die Zukunft. Mobutu habe es sich nicht mit den Belgiern verscherzen wollen, deswegen habe er kein Monument gegen die Kolonisation errichtet. Obwohl er die kolonialen Namen und Zeichen geändert habe. Man solle erzählen, wie die Dinge wirklich waren in der Vergangenheit. Es gebe kein nationales Geschichtsbewusstsein. Mit der Entfernung der Denkmäler hätten sie auch die Geschichte ausgelöscht. Zehn Jahre nach seiner Machtergreifung habe Mobutu die Statue von Albert I. demontieren lassen, nachdem er schon vorher die von Leopold und Stanley verschwinden habe lassen. Kabila senior

76 BARBARA VISSER. *Two Projections* [Duas projeções], 2005. DVD sonoro e projeção de slides com legendas, 30 min., 40 slides de 6 x 6 cm. Trabalho baseado em entrevista com Marie van der Sleen-De Vries, uma mulher nascida em 1916 e morando em ambiente modernista, Bijlmer, Amsterdã. Cortesia: Annet Gelink Gallery / Bureau Beyond.



wollte sie später wieder an ihren Platz zurückstellen, aber das funktionierte nicht. Man brachte die falsche Figur zum leeren Sockel. Jetzt stünden die Figuren im Lager so vor sich hin. Es würde sich aber auch niemand dafür interessieren. In Kinshasa gehe es ums Überleben, und Denkmäler scherten sich nicht um solche Dinge. Aber sie seien doch ein Teil der Geschichte und die jungen Leute heute wüssten nichts darüber. So sei es auch mit der Aufarbeitung der Zeit Mobutus. Man höre den Namen ab und zu. Nicht zu laut. (...)

Die Psychologin P. M. aus Deutschland erklärt in Kinshasa, dass eine unaufgearbeitete Geschichte sich auf die nächste Generation übertrage und so bestimmte Mechanismen und Charakteristika in einer Gesellschaft erzeuge. Die Kongolesen hätten kein Gemeinschaftsgefühl entwickeln können, durch das sie sich als Kollektiv verantwortlich fühlen würden. In bestimmten politischen Systemen sei dieses Gemeinschaftsgefühl gestört, unterbrochen oder absichtlich nicht entwickelt worden, um eine Gesellschaft zu vermeiden, die die Kraft hätte, Ungerechtigkeit gemeinsam zu erkennen und ein diktatorisches Regime zu stürzen. Um den Kreislauf der Geschichte zu durchbrechen, müsse eine Gesellschaft sich bewusst werden, was geschehen sei, was falsch gewesen sei und nicht mehr wiederholt werden dürfe. Man müsse also jetzt im Kongo die Gemeinschaftsbildung fördern, um jene Ansammlung von Einzelgängern, die nur damit beschäftigt seien, sich selbst zu überleben, zu verändern. (...) Die Menschen gingen zwar zum Berater, es gebe immer einen Älteren, der dafür zuständig sei. Aber die Ratschläge seien nicht individuell, könnten komplexen Problemen nicht gerecht werden, sondern reduzierten sich auf allgemeine Floskeln. Deswegen sei es wichtig, gerade bei schweren Verbrechen eines Bürgerkrieges, die individuellen Geschichten anzuerkennen, eine Biographie zu respektieren. Auch dass die Opfer nicht jede Daseinsberechtigung verlören, dass sie Menschen blieben und nach einer Vergewaltigung nicht noch zusätzlich geächtet und aus der Gemeinschaft ausgestoßen würden. Hier setzten zahlreiche Hilfsprojekte an, die genau an diesem Punkt versuchten, zuerst den Opfern zu helfen, aber auch den Familien und Gemeinschaften, in die die Betroffenen wieder zurückkehren müssten. Sie selbst kenne viele Erzählungen von Verbrechen. Für eine Studie habe sie aber nicht nach den Geschichten gefragt, sondern nur nach dem, was den Frauen nach dem Verbrechen geholfen habe. Diese Frauen hätten durch ihr Leid einen besonderen Status. Es gebe regelrecht eine Überschwemmung von internationalen Geschichtenzuhörern, die



helfen wollten oder nur die Storys des Schreckens hören wollten. Das habe etwas mit dem eigenen Selbst zu tun, das man diese Dinge hören und vor allem sehen wolle. Die Leute wollten das alles in sich aufnehmen oder betrachten, um sich selbst davon zu unterscheiden. Diese ganze Faszination des Helfens, des Mitgefühls, Mitleids. Und in welcher Form tauchten diese Geschichten dann wieder auf? Die Politiker, die Entwicklungshelfer, die Journalisten, Filmemacher, Künstler, Schriftsteller und die Schauspieler kommen und weinen.

(...)

Die christlichen Europäer fahren zum Flughafen. (...) Sie tragen ihre Ketten mit Kreuzen unterschiedlichster Ausformung durch die Welt: Gold, Holz, Silber, Blech, Halbedelstein oder Plastik. Menschen, die sich der Welt auf der einen Seite entzogen haben, um sie auf der anderen Seite wieder einzuholen und dort Dinge verkünden, nach denen keiner gefragt hat. Was kann man machen gegen das Elend? Man müsse Hoffnung produzieren. Nur der Glaube bringe Hoffnung. Wenn man keine Hoffnung mehr habe, dann müsse man das Land verlassen. Die frisch geduschten Weißen lassen die Kongolesen in ihrem Schmutz zurück, innerlich noch erfüllt von ihrer Mission, etwas Gutes getan zu haben. Check in. Die Schar läuft hinter dem kongolesischen Fahrer her, der ihnen sagt, wo es langgeht, verloren am Flughafen, ganz klein, der Willkür ausgesetzt. Unsicher, zu freundlich, unterwürfig, plötzlich aus Angst vor Komplikationen alles mitmachend. Keine Kritik in diesen Minuten. Jetzt hier rauskönnen, aber die Zivilisation erfunden, in die Welt getragen, gescheitert, alles versaut. Die Missionare nur noch hier ihr Werk überdauernd, nach Nachwuchs suchend, der längst in Europa versiegt ist. Die wichtige Aufgabe, jetzt hier, wo alles verloren scheint, doch noch auf dem Dampfer. Abflug. Man reist nicht, um zu bleiben.

Note

1 Auszüge, videoerzählung, *The Present*, 2006/07, Warschau, Brüssel, Kinshasa, Kisangani.



Declaração da Assembleia de Mulheres

Fórum Social Mundial, Belém, 1 de fevereiro de 2009

No ano em que o Fórum Social Mundial encontra-se com a população da Pan-Amazônia, nós, mulheres de diferentes partes do mundo, reunidas em Belém, afirmamos a contribuição das mulheres indígenas e das mulheres de todos os povos da floresta como sujeito político que vem enriquecer o feminismo a partir da diversidade cultural de nossas sociedades e conosco fortalecer a luta feminista contra o sistema patriarcal capitalista globalizado.

O mundo hoje assiste a crises que expõem a inviabilidade desse sistema. As crises financeira, alimentar, climática e energética não são fenômenos isolados, mas representam uma mesma crise do modelo, movido pela superexploração do trabalho e da natureza e pela especulação e financeirização da economia. Ante essas crises, não nos interessam as respostas paliativas e baseadas ainda na lógica do mercado. Isso somente pode levar a uma sobrevivência do mesmo sistema. Precisamos avançar na construção de alternativas. Para as crises climática e energética, negamos a solução por meio dos agrocombustíveis e do mercado de créditos de carbono. Nós, mulheres feministas, propomos a mudança no modelo de produção e consumo. Para a crise alimentar, afirmamos que os transgênicos não representam uma solução. Nossa proposta é a soberania alimentar e a produção agroecológica. Ante as crises financeira e econômica, somos contra os milhões retirados dos fundos públicos para salvar bancos e empresas. Nós, mulheres feministas, reivindicamos proteção ao trabalho e direito à renda digna.

Não podemos aceitar que as tentativas de manutenção desse sistema sejam feitas à custa de nós, mulheres. As demissões em massa, o corte de gastos públicos nas áreas sociais e a reafirmação desse modelo produtivo afetam diretamente nossas vidas na medida em que aumentam o trabalho de reprodução e de sustentabilidade da vida.

Para impor seu domínio no mundo, o sistema recorre à militarização e ao armamentismo; inventa confrontações genocidas que fazem das mulheres butim de guerra, e sujeitam seus corpos à violência sexual como arma de guerra contra as mulheres no conflito armado. Expulsa populações e as obriga a viver como refugiados políticos; deixa na impunidade a violência contra as mulheres, o feminicídio e outros crimes contra a humanidade, que se sucedem cotidianamente nos contextos de conflitos armados.

Nós, feministas, propomos transformações profundas e radicais das relações entre os seres humanos e com a natureza, o fim da lesbofobia, do patriarcado heteronormativo e racista. Exigimos o fim do controle sobre



nossos corpos e sexualidade. Reivindicamos o direito de decidir com liberdade sobre nossas vidas e territórios que habitamos. Queremos que a reprodução da sociedade não se faça a partir da superexploração das mulheres.

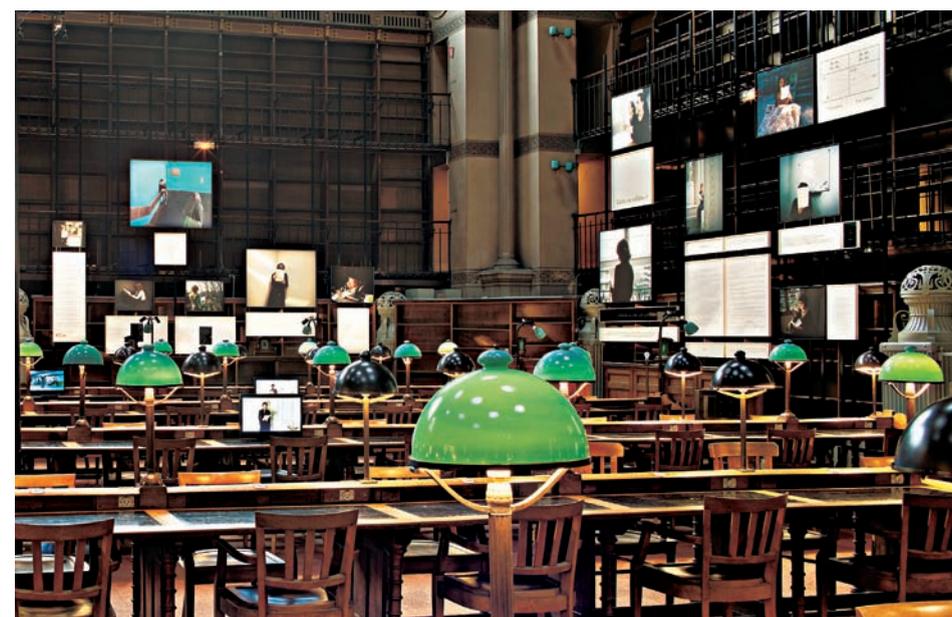
No encontro das nossas forças, nós nos solidarizamos com as mulheres das regiões de conflitos armados e de guerra. Juntamos nossas vozes às das companheiras do Haiti e rechaçamos a violência praticada pelas forças militares de ocupação. Nossa solidariedade às colombianas, congolesas e tantas outras que resistem cotidianamente à violência de grupos militares e das milícias envolvidas nos conflitos em seus países. Nossa solidariedade com as iraquianas que enfrentam a violência da ocupação militar norte-americana. Neste momento, em especial, nós nos solidarizamos com as mulheres palestinas que estão na Faixa de Gaza, sob ataque militar de Israel. E nos somamos a todas que lutam pelo fim da guerra no Oriente Médio. Na paz e na guerra, nos solidarizamos com as mulheres vítimas da violência patriarcal e racista contra mulheres negras e jovens.

De igual maneira, manifestamos nosso apoio e solidariedade a todas as companheiras que estão em lutas de resistência contra as barragens, as madeiras, as mineradoras e os megaprojetos na Amazônia e em outras partes do mundo, e que estão sendo perseguidas por sua oposição legítima à exploração. Nós nos somamos às lutas pelo direito à água. Nós nos solidarizamos com todas as mulheres criminalizadas pela prática do aborto ou por defenderem esse direito. Nós reforçamos nosso compromisso e convergimos nossas ações para resistir à ofensiva fundamentalista e conservadora, e garantir que todas as mulheres que precisem tenham direito ao aborto legal e seguro.

Somamo-nos às lutas por acessibilidade para as mulheres com deficiência e pelo direito de ir e vir e permanecer das mulheres migrantes.

Por nós e por todas estas, seguiremos comprometidas com a construção do movimento feminista como uma força política contra-hegemônica e um instrumento das mulheres para alcançar a transformação de suas vidas e de nossas sociedades, apoiando e fortalecendo a auto-organização das mulheres, o diálogo e articulação das lutas dos movimentos sociais.

Estaremos todas, em todo o mundo, no próximo 8 de março e na Semana de Ação Global 2010, confrontando o sistema patriarcal e capitalista que nos oprime e explora. Nas ruas e em nossas casas, nas florestas e nos campos, no prosseguir de nossas lutas e no cotidiano de nossas vidas, manteremos nossa rebeldia e mobilização.



artistas

ALAIN RESNAIS
ANDREA SOLARIO
AHLAM SHIBLI
BARBARA VISSER
BEATRIZ GONZÁLEZ
CHRISTINE MEISNER
DORIS SALCEDO
FLÁVIO DE CARVALHO
GIACINTO CALANDRUCI
HILDA YAÑEZ
LOTTY ROSENFELD
LYGIA CLARK
MAGDALENA JITRIK
MARÍA ANGÉLICA MEDINA
MARILÁ DARDOT
MOUNIRA AL SOLH
NOBUHIRO SUWA
PABLO PICASSO
RENATA LUCAS
RIVANE NEUENSCHWANDER
ROSEMARIE TROCKEL
SOPHIE CALLE
JOHANNES VERMEER

Monique voulait voir la mer une dernière fois.
Le mardi 31 janvier, nous sommes allées à Cabourg.
Dernier voyage.
Le lendemain, “pour partir avec de beaux pieds” : dernière pédicurie.
Elle a lu *Ravel*, de Jean Echenoz. Dernier livre.
Un homme qu’elle admirait depuis longtemps, sans le connaître,
est venu à son chevet. Dernière rencontre.
Elle a organisé la cérémonie des obsèques : sa dernière fête.
Derniers préparatifs : elle a choisi sa robe de funérailles
– bleu marine à motifs blancs –,
une photographie où elle grimace pour sa pierre tombale,
et comme épitaphe : *Je m’ennuie déjà !*
Elle a écrit un dernier poème, pour son enterrement.
Elle a retenu le cimetière du Montparnasse comme adresse définitive.
Elle ne voulait pas mourir. Elle a remarqué que c’était
la première fois de sa vie qu’elle n’était pas impatiente.
Ses dernières larmes ont coulé.
Les jours précédant sa mort, elle répétait sans cesse :
“C’est bizarre. C’est bête.”
Elle a écouté le *Concerto pour clarinette en la majeur*,
K. 622 de Mozart. Pour la dernière fois.
Son dernier souhait : partir avec, en musique.
Dernière volonté : “Ne vous faites pas de souci.”
Souci... , son dernier mot.
Le 15 mars 2006, à 15 heures, dernier sourire.
Dernier souffle, quelque part entre 15 heures 02 et 15 heures 13.
Insaisissable.

sobre os autores

ASSEMBLEIA DE MULHERES, FÓRUM SOCIAL MUNDIAL, Belém, 2009. Iniciado em 2001 em Porto Alegre como plataforma alternativa ao Fórum Econômico Mundial de Davos (Suíça). Combate a exclusão gerada pela globalização capitalista, “com suas dimensões racistas, sexistas e destruidoras do meio ambiente”.

CHRISTINE MEISNER vive em Berlim. Seus desenhos, textos e vídeos investigam diferentes processos coloniais e suas comemorações, entre a história oficial e a memória individual. Fez uma residência artística em Recife.

DANIELA CASTRO é escritora e crítica de arte. Em 2008, foi curadora do projeto “Translations/Traduções”, junto com Emelie Chhangur e da mostra “Lights Out” (Museu da Imagem e do Som, São Paulo).

ELIANE ROBERT MORAES é crítica literária e leciona na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Traduziu a *História do olho*, de Georges Bataille (Cosac Naify), e publicou, entre outros, *Lições de Sade — Ensaio sobre a imaginação libertina* (Iluminuras).

LISETTE LAGNADO leciona no Mestrado de Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina. Coordenou os arquivos de Hélio Oiticica para o site do Itaú Cultural. Curadora da 27a. Bienal de São Paulo (2006).

LUCAS BAMBOZZI é artista, documentarista e curador. Dedicou-se à pesquisa e crítica de novos formatos de mídia independente. É um dos coordenadores do arte.mov Festival Internacional de Arte em Mídias Móveis.

MARÍA INÉS RODRÍGUEZ nasceu na Colômbia e mora em Paris. É curadora do programa “Satellite” do Jeu de Paume e editora de *Point d'Ironie*, publicação iniciada em 1997 por agnès b. Trabalha para a coleção Berezdivin.

SIMONE DE BEAUVOIR (Paris, 1908 – 1986) publicou *O segundo sexo* em 1949, procurando abranger a condição da mulher do ponto de vista biológico, psicanalítico e histórico, questionando um destino enclausurado por mitos e armadilhas transmitidos em sua formação cultural.

SOPHIE CALLE, artista francesa, iniciou a carreira a partir de pequenos jogos: seguir um desconhecido ou registrar pessoas convidadas a dormir em sua cama. O *outro* serve de pretexto para narrar uma história que reúne as características da biografia, do documentário e da ficção.



Serviço Social do Comércio—SESC SP
Administração Regional no Estado de São Paulo

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL ABRAM SZAJMAN
DIRETOR REGIONAL DANILO SANTOS DE MIRANDA

SUPERINTENDENTES
COMUNICAÇÃO SOCIAL IVAN GIANNINI
TÉCNICO SOCIAL JOEL NAIMAYER PADULA
ADMINISTRAÇÃO LUIZ DEOCLÉCIO MASSARO GALINA
ASSESSORIA TÉCNICA E DE PLANEJAMENTO SÉRGIO JOSÉ BATTISTELLI

EDIÇÕES SESC SP
GERENTE MARCOS LEPISCOPO
ADJUNTO WALTER MACEDO FILHO
COORDENAÇÃO EDITORIAL CLÍVIA RAMIRO
PRODUÇÃO EDITORIAL JULIANA GARDIM
COLABORADORES MARTA COLABONE
ROSANA PAULO DA CUNHA
SIMONE AVANCINI
CÁSSIO QUITÉRIO
HÉLCIO MAGALHÃES
MARILU DONADELLI
ELISA MARIA AMERICANO SAINTIVE
CLAUDIA DARAKJIAN TAVARES PRADO

SESC SÃO PAULO
EDIÇÕES SESC SP
AV. ÁLVARO RAMOS, 991
03331-000 SÃO PAULO SP BRASIL
TEL. 55 11 2607-8000
EDICOES@SESCSP.ORG.BR
WWW.SESCSP.ORG.BR

Associação Cultural Videobrasil

PRESIDENTE E CURADORA SOLANGE OLIVEIRA FARKAS
DIRETORA E ANA PATO
COORDENADORA DE PROJETOS EDUARDO DE JESUS
CONSELHO DE PROGRAMAÇÃO MARCOS MORAES
TETÉ MARTINHO
COMUNICAÇÃO TETÉ MARTINHO
PRODUÇÃO ALITA MARIAH
PRODUÇÃO E EDIÇÃO DE VÍDEO MARINA TORRE
WEB SÍLVIA OLIVEIRA
ATENDIMENTO E ACERVO JULIANA COSTA
BANCO DE DADOS E PESQUISA RAFAELA MENDES FERREIRA
SUPORTE TÉCNICO BRUNO FAVARETTO (BANCO DE DADOS)
CAZUMA NII CAVALCANTI (INTRANET)
ADMINISTRAÇÃO GLAUCIA SANTANA

AGRADECIMENTOS AGRADECEMOS A TODOS OS ARTISTAS
QUE GENTILMENTE CEDERAM IMAGENS
DE SUAS OBRAS PARA A PRESENTE
PUBLICAÇÃO. E TAMBÉM A:
ADRIANO ALVES PINTO
CARMINHA GONGORA
FÓRUM SOCIAL MUNDIAL
GALERIA LUISA STRINA
INSTITUTO GOETHE
JÔ LACERDA
MÁRCIA MACEDO
MARCIA VAITSMAN
MARÍA BERRÍOS
RICARDO DE C. CRISSÍUMA PISCIOTTA



Clio, pátria
Caderno SESC_Videobrasil 05
a língua segunda

A mãe e as mulheres	04	LISETTE LAGNADO
Peças de conversação, suíte	16	MARÍA INÉS RODRÍGUEZ
“...,” <i>Can you turn back?</i> ”	32	CHRISTINE MEISNER

Synopsis, 17.02.2009

LISETTE LAGNADO

My idea consists of gathering different narratives by women artists, though not necessarily gender oriented—at least as a starting point; the edition may follow in another direction, as I usually let it go with the flow, in a kind of controlled freedom. Your piece could be around four thousand words and discuss the location of this debate in art education: How do you deal with ideas about gender when it seems that feminist historical fights (regarding women’s citizenship or the freedom of their body) are not at stake as they used to in the sixties? Moreover, how do you see the role of art educators in an era of feminization of several professions, having in mind different texts from Bourdieu to Antonio Negri? Are women narrators par excellence? Would you defend the idea that writing history can be a gender-oriented demonstration of power? Or is it rather part of the “becoming” process alluded to by Simone de Beauvoir in *Le deuxième sexe*? I have also invited other authors to elaborate on their own perspectives on how history can be told by women—memories and fictions are welcome. Notions of “revision,” “retrospective,” and “repetition” (just to name a few) may appear in this tangled thread.

Monique queria ver o mar uma última vez.
Na terça, dia 31 de janeiro, fomos para Cabourg.
Última viagem.
No dia seguinte, “para partir com belos pés”: última pedicure.
Ela leu *Ravel*, de Jean Echenoz. Último livro.
Um homem que ela admirava há muito tempo, sem conhecê-lo, veio a sua cabeceira.
Último encontro.
Ela organizou a cerimônia das obséquias: sua última festa.
Últimos preparativos: ela escolheu seu vestido de funeral
—azul-marinho com estampas brancas—,
uma fotografia em que ela faz careta para sua lápide
e, como epitáfio: *Já estou entediada!*
Ela escreveu um último poema, para seu enterro.
Ela indicou o cemitério do Montparnasse como endereço final.
Ela não queria morrer. Ela percebeu que era a primeira vez na sua vida em que não
estava impaciente.
Suas últimas lágrimas correram.
Nos dias anteriores a sua morte, ela repetia incessantemente:
“Que estranho. Que besta.”
Ela escutou o *Concerto para clarineta em lá maior*, K. 622, de Mozart. Pela última vez.
Seu último desejo: partir junto, em música.
Última vontade: “Não se preocupem.”
Preocupação..., sua última palavra.
Dia 15 de março de 2006, às 15 horas, último sorriso.
Último sopro, em algum momento entre 15 horas 02 e 15 horas 13.
Inapreensível.

A mãe e as mulheres

LISETTE LAGNADO

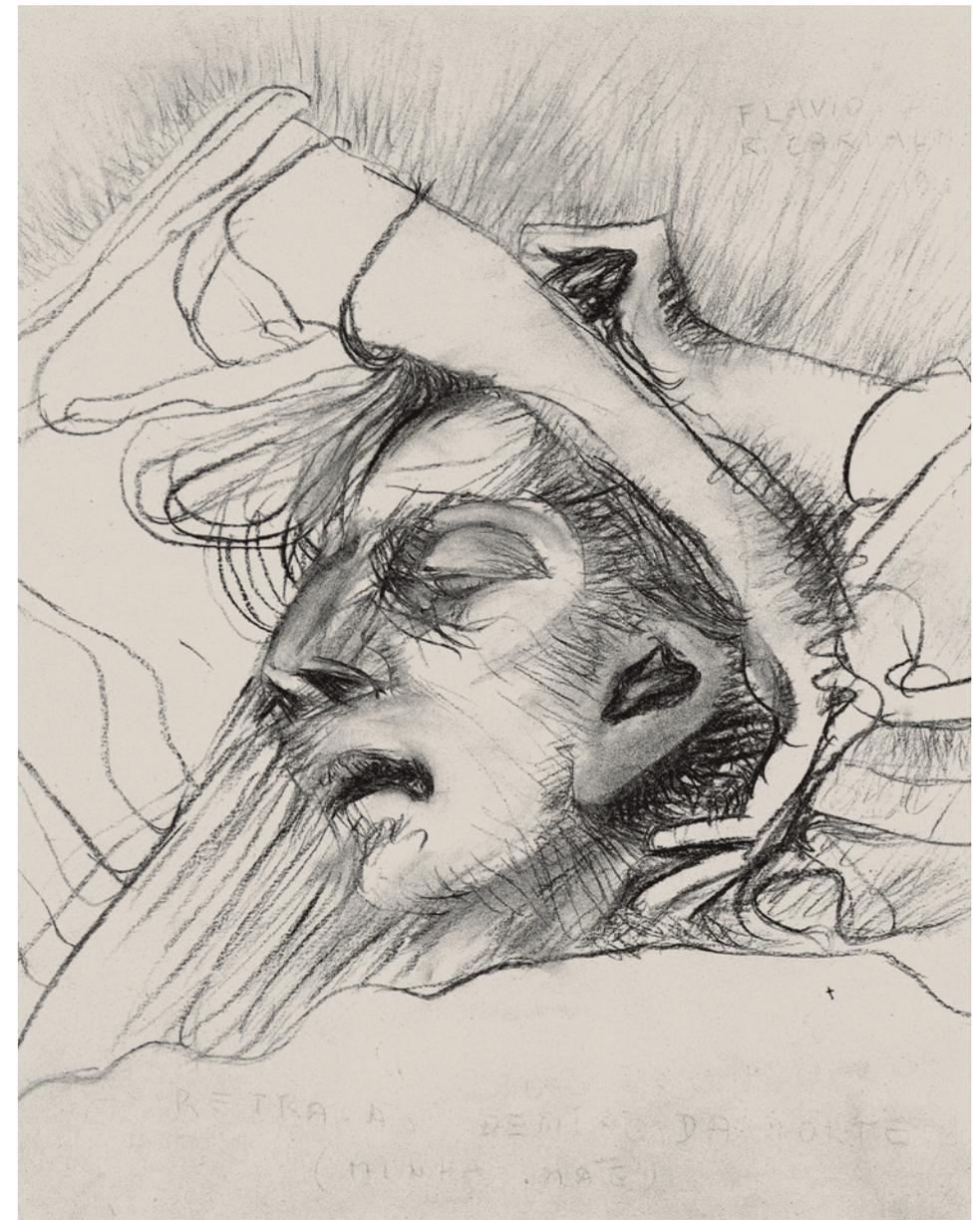
SOPHIE CALLE: Os acasos da vida: ligaram para me dizer: “você foi escolhida para representar a França em Veneza”. E bem nessa hora entrou outra chamada. Atendi, era minha mãe dizendo: “Só tenho mais três meses de vida”.

Quando filmei minha mãe morrendo, não estava consciente de que eu a levaria para Veneza. Não filmei com uma finalidade. Nem todos os meus projetos têm um destino... Há muita coisa que não uso... Não a filmei pensando em usar o registro. Eu queria apenas ouvir sua última palavra, ver se ela iria sorrir, saber o que ela iria me dizer na hora de morrer. Ficar ao lado dela: fiquei obcecada com a ideia de estar *ali ... pela última vez*. Há muito tempo, comecei um trabalho sobre as cartas deixadas por suicidas. Numa vida em que pronunciamos milhares e milhares de palavras, será que vamos terminar em cima de “manteiga” ou “janela”? Me avisaram que as pessoas à beira da morte aproveitavam um momento de ausência, quando você deixa o recinto, para *ir embora*. Então instalei, com sua autorização, essa câmera, porque eu queria ao menos filmar essa última palavra, esse sinal ou essa despedida, o que fosse. Depois, me dei conta de que minha mãe gostava dessa câmera. Era uma presença. E, do meu lado, desloquei a angústia. Essa angústia que eu tinha de contar os minutos que lhe sobravam para viver se tornou uma angústia que consistia em contar os minutos que sobravam na fita K7. Porque eu precisava trocá-la a cada hora. À noite, eu acordava de hora em hora com um despertador. E também assim eu permanecia de alguma forma no quarto com ela. De verdade. É a primeira vez que eu virei câmera... Acontece que eu estava lá quando ela morreu. Eu estava lá. Eu o vi, esse último suspiro. Ainda não passei as 72 fitas. Tenho certeza de que minha mãe disse coisas para mim, só que não estou pronta.

LISETTE LAGNADO: É preciso um tônus psíquico muito forte para trabalhar dois lutos ao mesmo tempo, se pensarmos na separação amorosa que resultou em *Cuide de você*.

sc: Sim, só que, no último caso, o luto de fato já estava feito nesse estágio.

4 FLÁVIO DE CARVALHO. *Minha mãe morrendo* (nº 01), 1947. Carvão sobre papel. 66,2 x 51 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC/USP.



Na verdade, eu comecei esse trabalho um ano e meio antes. Portanto, eu já estava em processo...

LL: ... de elaboração...

sc: ... de elaboração de um projeto. Eu conhecia essa carta de cor, poderia lê-la em voz alta. Já não era mais uma carta de ruptura, era um projeto. E houve um momento em que eu preferi o projeto ao homem...

LL: ... à história, à história vivida...

sc: ... à relação. E quando anunciei à minha mãe que eu havia sido convidada para Veneza, ela imediatamente me devolveu: “e dizer que não estarei aí”. E na hora pensei: “estarás, sim”. Eu havia dito a Robert Storr que não estava nada pronta para escutar as 72 horas. E ele respondeu: “pois é isso que eu quero”. Aí, olhei a última fita. No fundo, por que fiz esse projeto? Já que era para o último suspiro, só olhei a última fita, porque pensei: “no fundo, por que filmei a sua morte?” Era para ver seu último sopro. Percebi que é muito, muito comprido o intervalo de tempo que corre antes de realizar que ela estava morta. Onze minutos. A gente vê um sopro e depois não se sabe. Os sopros eram quase... mais nada... esse momento inacreditável. Estamos lá, a enfermeira e minha prima, e tentamos compreender se ela está morta, não sabemos, uma fica olhando a outra.

LL: O mistério da travessia se mantém de fato apesar da câmera e de todo o aparato tecnológico...

sc: A câmera estava aí havia uns dez dias; ninguém mais a via, ela ficava no canto. Mas só me dei conta vendo o filme. Ela está morta, nada a fazer e a gente fica procurando a respiração, pegando o pulso. Onze minutos para entender... ela tinha dito: “uma vez que eu morrer, você põe Mozart”. Toquei Mozart depois de onze minutos.

LL: Falando de emoção, o tédio estava na base de seu trabalho *La Filature* (1981)...

sc: ... tédio, mas também de falta de tesão. É mais falta de vontade do que tédio.

LL: Isso muda um pouco o que eu havia imaginado, mas tudo bem. Eu queria chegar a Vito Acconci.

sc: Pedi a permissão dele! Eu não era artista naquela época. Quando as pessoas diziam que parecia o trabalho do Acconci, me irritava um pouco. Uma hora, fiquei cheia. Também tinha a intuição de que não era nada disso. Fui para Nova York. Fui ver Vito Acconci. Marquei um encontro. Falei: “olha

6 FLÁVIO DE CARVALHO. *Minha mãe morrendo* (nº 02), 1947. Carvão sobre papel. 69,7 x 50,1 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC/USP.



fiz isso, é meu primeiro trabalho de artista e todo mundo me fala de você. Então só você pode me dizer se estou fazendo cópia.” Ele me respondeu que não tinha nada a ver e me explicou como, no caso dele, tratava-se de deslocamentos geográficos...

LL: Acconci investiga o espaço público. Uma vez que a pessoa passa da rua para um espaço fechado—que é uma forma de definir o privado—não lhe interessa mais.

sc: Não há afeto. No meu caso, era ligado a sentimentos, vincular-se a um desconhecido, obedecer regras arbitrárias...

LL: Quando a gente acompanha o debate na arte em torno do público e do privado, tudo mudou muito em dez, vinte, trinta anos. Expor-se não é mais a mesma coisa, a praça pública foi tomada por confissões. No seu trabalho, a vida do indivíduo foi colocada na frente, sua mitologia pessoal. E agora há um abuso dessa noção de público. A repetição do texto original, no caso da carta de ruptura de seu namorado, chegou a esvaziar seu sentido? Ou aumentou a dramaticidade?

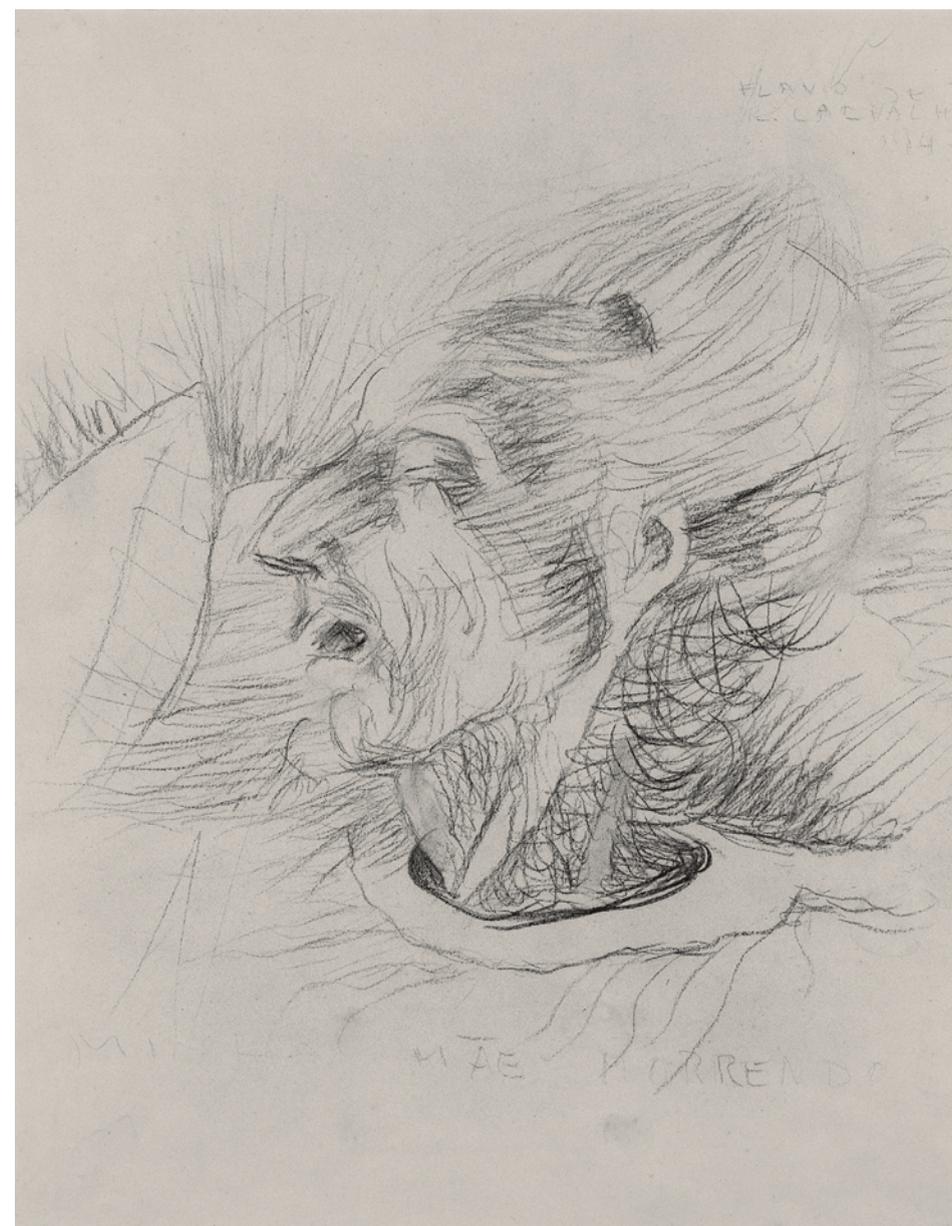
sc: Aumentou do ponto de vista teatral e esvaziou do ponto de vista sentimental. Quer dizer que, na primeira vez, o texto dura uma hora e eu choro o tempo todo. Já no final, ele dura dois minutos e eu sei em que momento meu interlocutor vai fazer exclamações: “oh, ah”. Conheço todas as construções dramáticas, sei onde parar, onde recomeçar minha frase. O texto torna-se então um texto vazio...

LL: ... esvaziado e recarregado...

sc: Ele se recarrega para fabricar uma história. É isso, ele vira uma história. Eu tinha previsto que ficaria com enjoo da trama. Eu tinha previsto que funcionaria e que eu pararia quando a náusea dominasse o projeto ou quando eu tivesse relativizado minha aflição em relação à história das outras. Mas eu sabia que passaria por uma dessas duas portas, a lassidão da minha própria história ou o embaraço perante a história das outras.

LL: Eu guardaria os *estrangeiros* como personagens conceituais. Tanto na literatura do Nouveau Roman quanto no cinema da Nouvelle Vague, é muitas vezes salientada a atração exercida por esse sujeito desconhecido, ou até mesmo por vários que se colocam juntos. Ele tenta se conhecer a partir de um mínimo. Em *Duras*, nas cenas de amantes, as experiências são profundas e sabe-se muito pouco um do outro. Ela tem muitas situações de quartos, aliás como no seu trabalho, com convites, marcos turísticos, e esses encontros

8 FLÁVIO DE CARVALHO. *Minha mãe morrendo* (nº 03), 1947. Carvão sobre papel. 69,7 cm x 50 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC/USP.



com pessoas pouco conhecidas geram um tratamento mais cerimonial. A segunda pessoa do plural cria uma distância que, afinal, também permite uma certa sedução... uma cerimônia do pudor que mistura o tu com o vós...

sc: Eu trato o homem com quem vivo há cinco anos de “vós”. Não trato ninguém mais de “vós”, a não ser meu companheiro, justamente porque acho que afasta o perigo da familiaridade excessiva... da falta de cuidado. De alguma forma, esse tratamento permite uma distância necessária no cotidiano. Quando eu estava fazendo *Les Dormeurs* (1980), achava emocionante ter alguém na minha cama que me deixava observar um momento de sua vida que talvez até sua mulher nunca tivesse visto. E, ao mesmo tempo, não sei quem é essa pessoa que eu fiquei olhando durante oito horas dormindo, não sei de suas opiniões políticas, que caráter tem. No entanto, quando se encontra uma pessoa, já se sabe depois de meia hora quanto ela ganha, em quem vota...

LL: No entanto, sua intimidade foi jogada para o domínio público.

sc: Não tenho essa impressão!

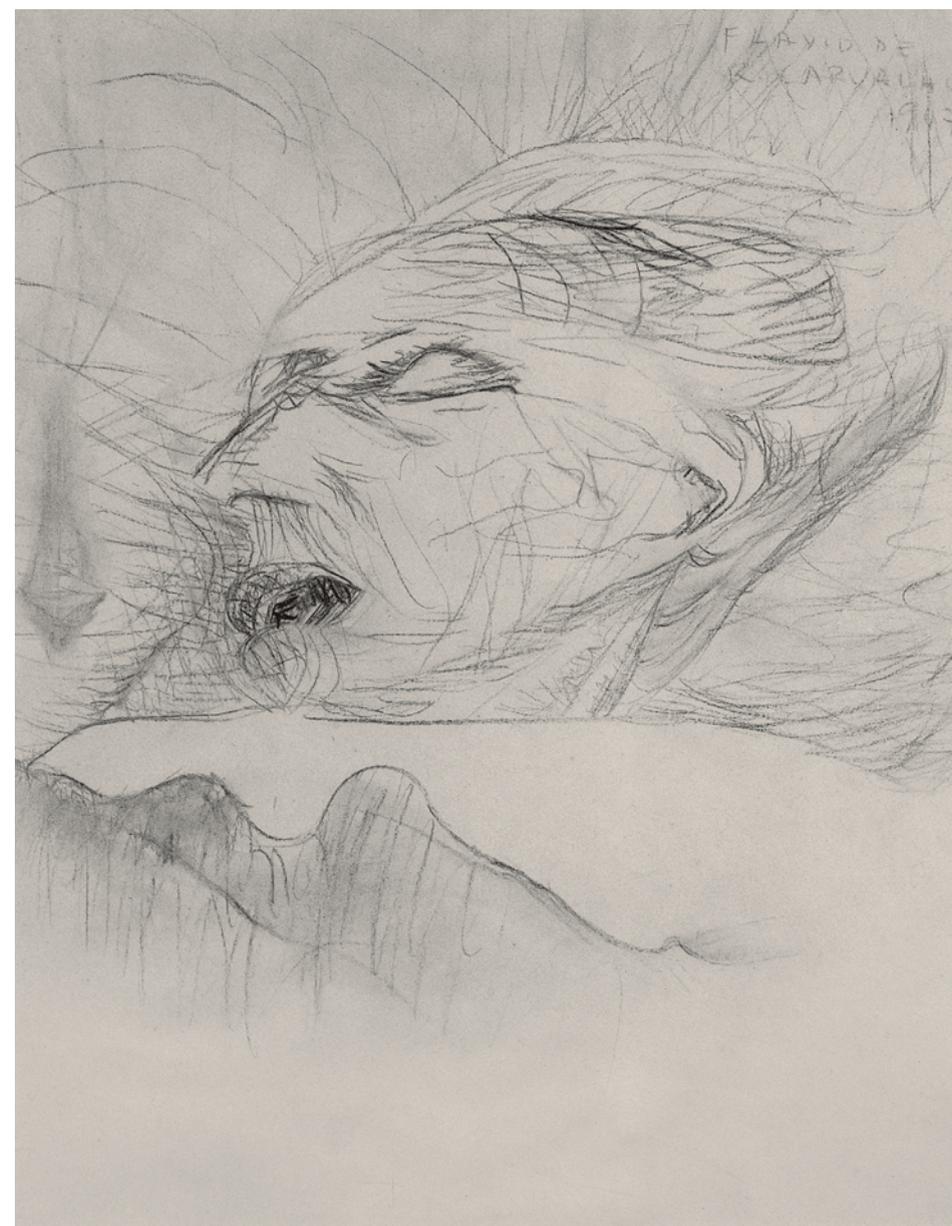
LL: Ah, muito bem, então você é um personagem...

sc: Sou eu, mas é ficcional. O que eu conto das minhas histórias é, antes de mais nada, uma obra. O exemplo mais chocante é meu filme *No Sex Last Night* (1992) que representa mais de um ano de minha vida, um mês de viagem, sessenta horas de filmagem que eu transformo em um filme de uma hora e meia. Daria para fazer cinquenta filmes, todos diferentes, dizendo o contrário, e todos verdadeiros. É verdade, aconteceu, *it happened*, mas é tudo ficção.

LL: Mas forçar o outro a entrar na cena vira obsceno. É o que sustenta Hal Foster em *The Return of the Real*: o outro estando na cena, não há mais distância. Quando digo que há uma exposição sua, estou me referindo ao seu lado *voyeur*.

sc: Quando realizei *Douleur Exquise* (1984/2003), entrevistei Jean Baudrillard que fazia parte das pessoas a quem eu pedia para narrar o auge de sua dor pessoal, e ele me disse: “o momento que foi, segundo você, o mais doloroso na sua vida é mentira, porque você pensou em fotografar o telefone”. Para ele, esse pensamento já significa dar um passo para fora da história. Acho que ele está enganado, mas é interessante. Acho que tirei uma foto do telefone sem saber por que, porque nunca se sabe. Mesmo na pior, é possível dar risada, táí. Quando minha mãe estava morrendo, foi demorado, foi duro, e foi alegre ao mesmo tempo, consegui trazer um monte de gente. Ela morreu...

10 FLÁVIO DE CARVALHO. *Minha mãe morrendo* (nº 04), 1947. Carvão sobre papel. 68,4 x 51,3 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC/USP.



LL: ... cercada...

sc: Super cercada! Todo mundo estava aí, em volta da cama, comíamos ostras, transformamos esse período em festa. Minha mãe era assim...

LL: Vai bem com seu gosto por rituais.

sc: Pois é, o ritual ajuda a tomar distância, entrar na história, mas ao mesmo tempo sair também. Você leu o texto que escrevi para anunciar a morte da minha mãe, ali... na parede?

LL: Há em seu trabalho os rituais do cotidiano, a comida, o aniversário... Nos anos 1980, sua prática de colecionar ficou evidente como uma marca antropológica e isso me leva ao artista conceitual. Como se situa em relação a esse rótulo histórico?

sc: Não acho que eu seja uma artista conceitual, mas não cuido disso, não me coloco esse tipo de questão...

LL: Quanto às parcerias de trabalho com Paul Auster ou Daniel Buren, foram escolhas guiadas por um sentido de semelhança ou alteridade? Uma tendência a chegar mais perto daquilo que lhe escapa ou é o signo identitário que vai determinar a proximidade?

sc: Paul Auster me escolheu primeiro. Foi ele que usou minha vida num livro, foi ele que me transformou em personagem de ficção. Então tive de pensar como jogar o jogo dele. Daniel Buren também me escolheu. Ele respondeu ao meu pequeno anúncio na época da Bienal de Veneza...

LL: Ele foi seu curador entre aspas.

sc: Nem um pouco entre aspas. É o melhor curador que eu já tive na vida. Houve uma troca intelectual. Ele esteve o tempo todo na montagem. Não deleguei o trabalho em si, isso é só meu, mas ele me ajudou dando conselhos que eu ouvi. Ele preenchia minha fraqueza, já que o espaço, a arquitetura, não é meu ponto forte, mas é o dele.

LL: Há uma necessidade de controlar tudo.

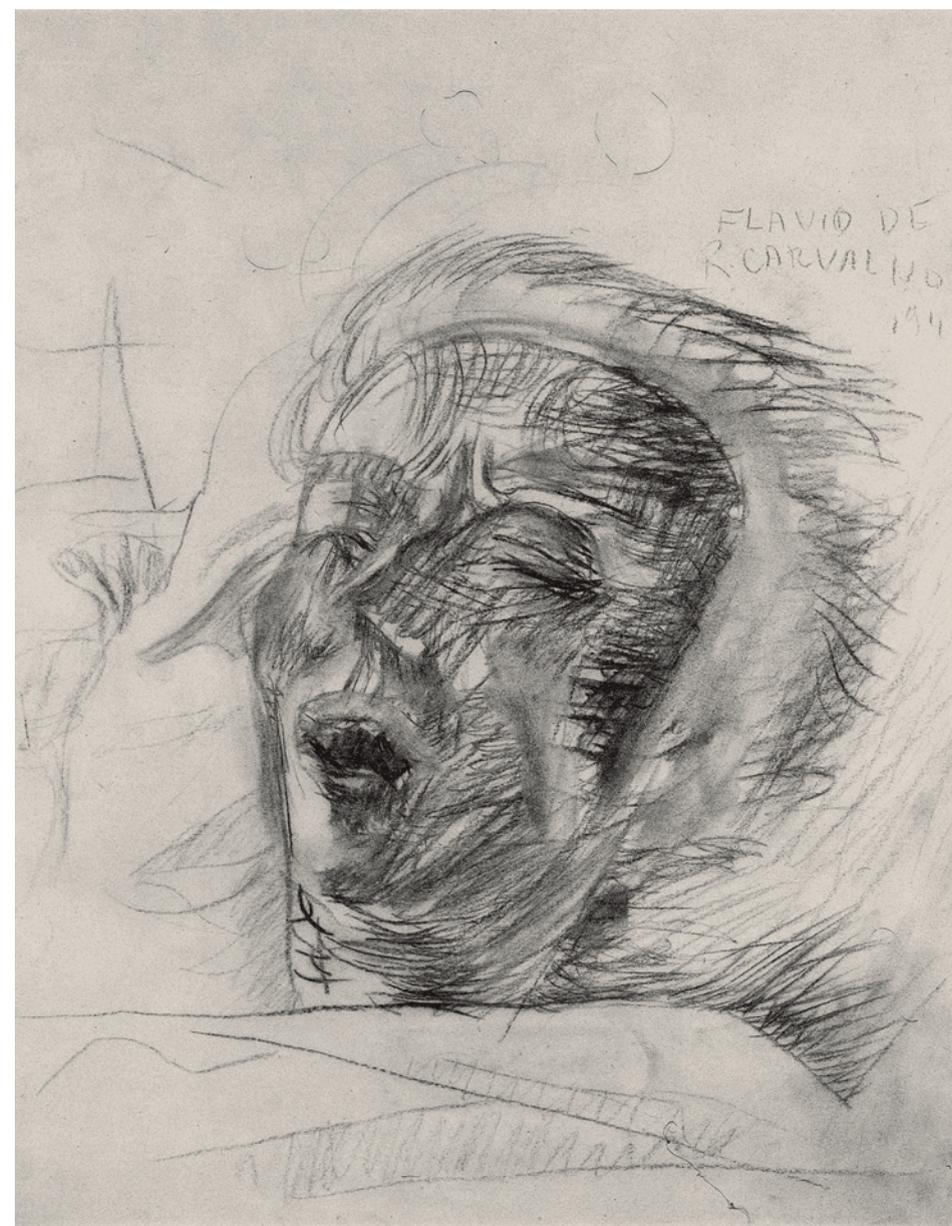
sc: Peço para ser surpreendida, mas, como gosto também de controlar, sei a quem "encomendar" essas surpresas.

LL: Em nosso último encontro, foi mencionada uma coleção de coisas inventadas a seu respeito e que talvez um dia fossem realizadas. Podíamos evocá-las?

sc: Estou bem no começo da minha coleção, porque, infelizmente, os jornalistas não cometem erros o tempo todo. Já me inventaram um filho. Isso vai ser difícil de concretizar.

LL: *Artpress* organizou um dossiê intitulado "fatos e ficções".

12 FLÁVIO DE CARVALHO. *Minha mãe morrendo* (nº 05), 1947. Carvão sobre papel. 66,1 x 50,9 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC/USP.



sc: O simples fato de recortar textos transforma a verdade. Sim, tudo é ficção. E tudo aconteceu. E depois tem o tempo, o tempo. Será que eu transformei minha história, nem sei mais. Até eu me pergunto se eu estive lá, se eu pensei aquilo ou se acabei me autopersuadindo? Não sei. Já é um romance.

LL: É verdade que foi inventado todo um sistema próprio de expor textos. Ninguém, em princípio, vai ver uma exposição para ler. E levou tempo para aprender a editar textos longos em frases breves. Como se explica o sucesso de público a despeito de trabalhar dentro da língua francesa e de resistir à tradução?

sc: A língua foi a principal preocupação que eu tive em Veneza. E aliás foi por causa disso que acrescentei as atrizes, bailarinas, cantoras, uma surda-muda. Até então, eu só tinha intérpretes que trabalhavam o texto, mas não artistas. Na minha ideia, eu era a artista do projeto. Foi Veneza que me forçou a pensar em como oferecer afinal uma porta de entrada a um público não francófono. No pavilhão da França, fazer o trabalho em inglês teria sido complicado. Então encontrei formas de expressão que não têm nada a ver com a língua, como a mágica.

LL: Nenhuma interpretação a decepcionou?

sc: Para mim, se tratava de um conjunto de interpretações, de um jogo, de uma soma. A resposta está nas cento e sete interpretações. Eu nunca teria deixado uma psicanalista responder no meu lugar—ou uma gramática. Se responderam no meu lugar, é porque eram cento e sete.

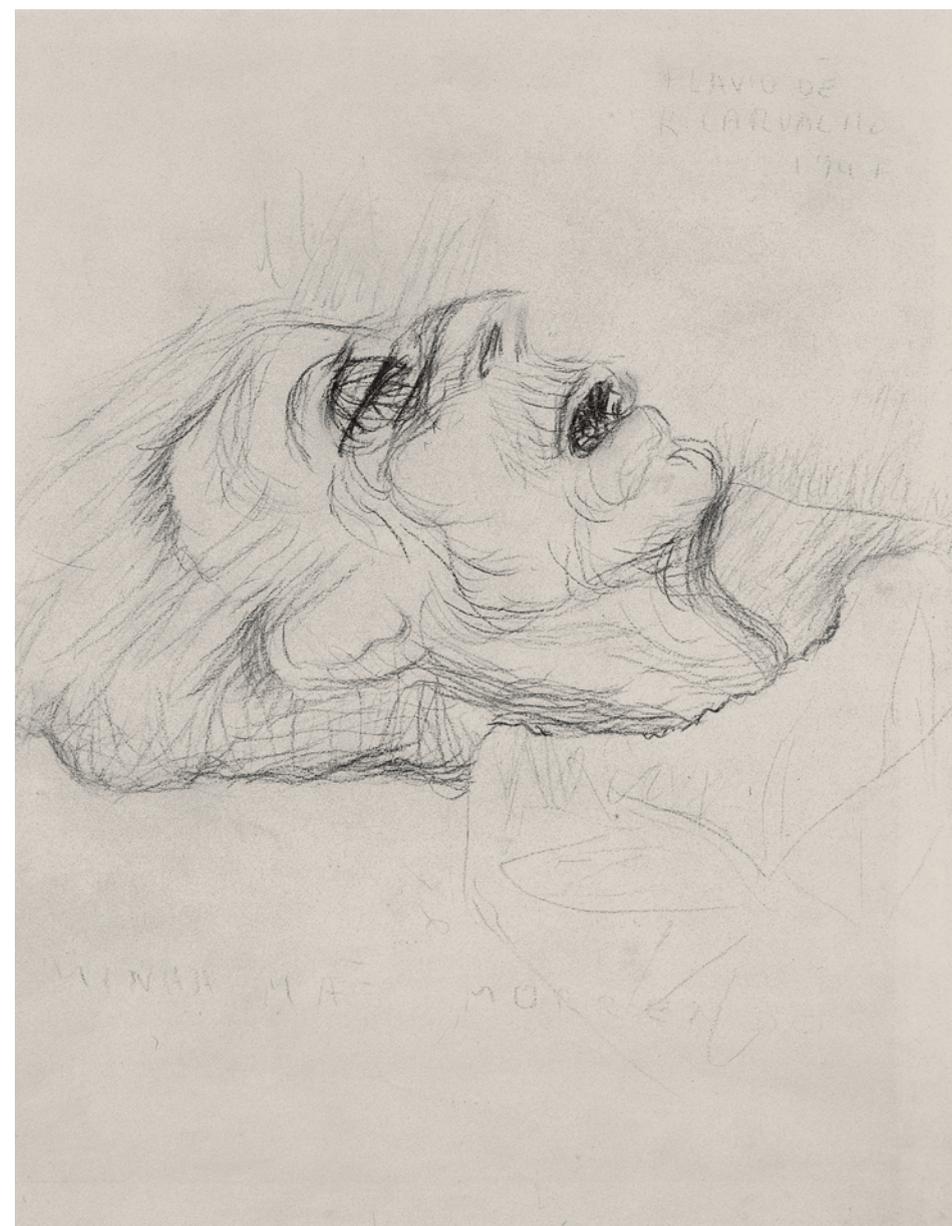
LL: Seriam várias Sophie Calle. Não é apenas um “eu é um outro”, mas são muitos outros de Sophie Calle.

sc: Por aí. Depois há essa regra do jogo que faz com que eu não possa julgar nenhum desses textos. São todos válidos. A primeira foi Florence Aubenas, uma amiga...

LL: Acho muito esquisito ouvir o sobrenome delas.

sc: Entretanto, elas fizeram um trabalho muito pessoal. Não brincaram de ser eu. Pedi que falassem a partir de seu lugar, com seu vocabulário. Nesse projeto, há um estatuto muito diferente para a imagem, porque é a primeira vez que eu abandono o texto. É a primeira vez que não escrevo nada, que só estabeleço as mediações. E creio que é por isso que, tendo perdido meu lugar, consegui fazer belos retratos pela primeira vez. Normalmente, trabalho mais o texto e menos as imagens; às vezes, essas até são de outra pessoa. Eu precisava encontrar meu lugar nesse projeto. Tendo perdido o texto,

14 FLÁVIO DE CARVALHO. *Minha mãe morrendo* (nº 06), 1947. Carvão sobre papel. 69,4 x 50,4 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC/USP.



encontrei a imagem. Há textos que não toquei, oito páginas onde não mexi em nada. Quando conheci a gramática, ela me disse: “conheço uma semiótica.” A semiótica me disse: “conheço uma filósofa moral”,² que me disse: “eu conheço...”. Nem sabia que certas profissões existiam.

LL: Esse homem devia estar pensando em *take care* quando escreveu.

sc: Não, acho que mais em latim: *Vale...* Não gostei nem um pouco dessa frase. Acho que foi por causa dela que fiz o projeto. Cuide você mesma de você, já que eu não posso fazê-lo, já que eu não quero mais. Então, tomei conta de mim, segui o conselho à risca.

LL: Pelo correio, teria sido uma situação mais formal...

sc: Não, para mim o e.mail é tão misterioso quanto uma carta.

LL: Pelo texto então.

sc: A gente se seduziu pela escrita. A gente se escreveu muito até ficar junto.

LL: Nessa pesquisa, alguma mulher lhe disse que nunca foi abandonada?

sc: As mulheres, toda mulher pensa no homem que a deixou, não no meu. A ideia era um pouco cruel e injusta. Esse homem tornou-se o guarda-chuva de todas as rupturas dolorosas. É por isso que coloquei a última frase do livro: “Foi em torno de uma carta e não de um homem”. Mas ao mesmo tempo eu não podia me des-solidarizar das mulheres que tomaram a palavra no meu lugar.

Notas

- 1 Nota da tradução: como traduzir o “vós” sem passar por “o senhor” e “a senhora”? Certas realidades linguísticas não permitem essa distinção. As perguntas para Sophie Calle foram todas dirigidas na segunda pessoa do plural.
- 2 Essas profissões não existem no dicionário da língua portuguesa. O feminino de “gramático” teria de ser: “a especialista em gramática”.

Peças de conversação, suíte

MARÍA INÉS RODRÍGUEZ

Beatriz González (1938) e María Angélica Medina (1939) são duas figuras relevantes para uma geração de artistas e curadores colombianos, não só pela

16 FLÁVIO DE CARVALHO. *Minha mãe morrendo* (nº 07), 1947. Carvão sobre papel. 64,3 x 50,4 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC/USP.



importância de seu trabalho artístico, mas também pelo seu papel no ensino. A transmissão do saber tem sido para essas duas artistas um trabalho fundamental, que assumiram de forma crítica e incisiva fora das salas de aula universitárias. Nunca ensinaram pintura, gravura ou tricô—seu interesse transcende qualquer técnica ou ofício e aponta, antes, ao conhecimento e ao debate, à necessidade de gerar ideias e estimular um pensamento crítico diante do contexto em que se vive. Estas entrevistas permitem também ver qual o lugar que ocupam, como mulheres, na transmissão do saber.

Na Colômbia, as diferentes universidades, tanto públicas quanto privadas, contam com faculdades de belas-artes com programas semelhantes aos de qualquer universidade do mundo: são um pouco mais ou um pouco menos dinâmicas, mais ou menos convencionais, em função dos professores e alunos que ali se encontram naquele momento. Interessa-nos falar a respeito do ensino com estas duas artistas justamente porque trabalharam fora da instituição universitária e fizeram escola: González, a partir do museu, e Medina, com uma breve passagem pela Universidade dos Andes, a partir de lugares mais periféricos, distantes de qualquer instituição. Ambas têm sido referenciais para uma geração de artistas, críticos, curadores, mas também filósofos, biólogos, psicanalistas e até roqueiros que têm participado ativamente das pesquisas, propostas curatoriais, encenações ou tertúlias dinâmicas e informais, tanto de uma como de outra. Este artigo reúne uma série de conversações que se iniciaram na década de 1980 e que abordam diferentes temas girando em torno do museu, da exposição, do ensino da arte e de sua função política.

Desde o auge das exposições universais, nas primeiras décadas do século xx, que contribuíram para que a exposição fosse considerada uma entidade autônoma, utilizada pelo museu como meio de comunicação com o público e de leitura das coleções, ela tem sido objeto de múltiplas reflexões que vão, entre outras coisas, de seu projeto, desenho, avaliação, alcance midiático e financiamento, até sua relação com o público e, evidentemente, com os artistas. O trabalho de Beatriz González no Museu Nacional de Bogotá e na Biblioteca Luis Ángel Arango se caracterizou pelo desejo de converter a exposição em um espaço para a pesquisa, uma fonte de conhecimento que se possa transmitir ao público, proporcionando mudanças fundamentais na maneira de pensar, fazer ou ver esse meio. O lugar especial designado ao trabalho com o público propiciou um espaço mais dinâmico, plataformas para



a discussão, avaliação e experimentação que acabaram gerando a criação de grupos de monitores e pesquisadores.

*

MARÍA INÉS RODRÍGUEZ: Você considera o ensino uma parte de seu trabalho artístico?¹

BEATRIZ GONZÁLEZ: Acredito que são dois campos bem separados; certamente ensinar me faz pensar, mas não na minha obra. Para mim é muito difícil acreditar que uma obra saia daí, no entanto, tem algo aí. Uma vez estudei matemática e fui muito boa, estudei metafísica três anos e fui muito boa; então não acho que as coisas estejam desconectadas. Quando posso elaborar uma obra, o que faço muitas vezes pensando-a, começo a pintar, vou andando do ateliê para a casa e de casa ao ateliê, e vou pensando e me dou conta: “ah, isso é por aqui”. Eu acho que o que está conectado é a elaboração do pensamento, mas comunicar conhecimento já é uma coisa independente.

MIR: Comento isso, porque no seu trabalho artístico existe também um desejo de contar a história, de dar um ponto de vista em relação a uma história que está acontecendo. Não vejo um tão separado do outro.

BG: Sim, acho que se complementam, mas, para mim, a obra de arte é tão independente do que representa comunicar conhecimento, que me parece mais que a obra de arte me ajuda no ensino. O processo é o inverso...

MIR: Em que sentido?

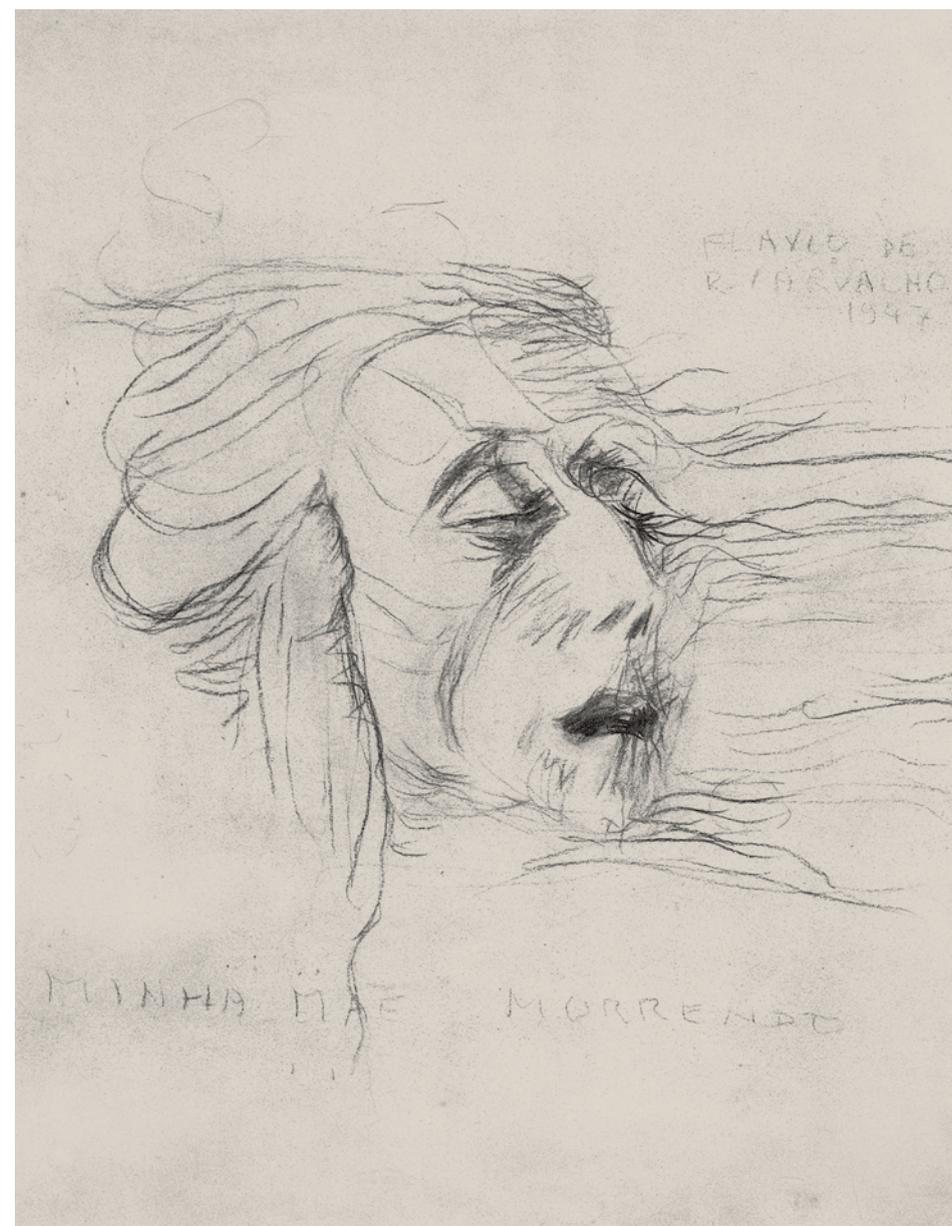
BG: Por exemplo, acabo de dar uma conferência, em Cádiz,² que é uma obra de mestre, porque não me resigno a contar sempre a mesma coisa, de forma que penso em como fazer com que isso seja eficaz. Então invento os temas, quase teatrais. As pessoas estavam surpreendidas porque nunca tinham ouvido falar sobre Mutis desse jeito. Levei uma carta de um sueco e comecei a examiná-la palavra por palavra e a resposta de Mutis. Ele diz, por exemplo: “*instruir*, o que é *instruir*?” As pessoas estavam muito interessadas. Cada vez que dou uma conferência, quero fazer uma apresentação muito diferente de “vamos contar quem é este senhor; qual é a história...”, há uma criação em cada conferência... é o inverso!

MIR: Isso também pode estar influenciado pela arte, a performance, Fluxus.

BG: Acho que sim, mas acredito ter uma parte criativa que fui desenvolvendo no decorrer da minha vida pela própria timidez e aplico isso à conferência.

MIR: Afinal, você nunca foi professora de belas-artes, pintura.

BG: Não, nunca quis, me chamaram várias vezes e eu digo que quando tiver



oitenta anos, quando já souber que sei (*risos*), poderei ensinar. Porque sou muito brusca, se não gosto de uma coisa vou logo dizendo, sou muito crítica. Isso de repente é um defeito, vou dizendo o que penso e tenho muito medo de afetar os jovens, porque pode-se marcá-los por toda a vida. Repare que quando eu corrigia Andrea Echeverri...³

MIR: Ela virou cantora...

BG: Ela diz que foi maravilhoso, acho que é na imaginação dela, porque eu fui muito brusca. Quando corrijo algo, quando me mandam uma tese, eu solto uma violência crítica terrível. Nos anos 1980, quando dei para escrever crítica de arte, porque havia um vazio, eu era muito forte, acabava com os salões, era muito dura. Então me dá muito medo, porque se a gente se instala na universidade para ministrar aulas de arte pode acabar com os alunos. O que eu gosto é de dar cursos de conhecimento, mas não julgar a obra.

MIR: O seu trabalho pedagógico sempre se situou fora da universidade, sempre esteve no museu, gerando seu próprio espaço.

BG: Sim, minha maior dedicação foi a museus e a como se convertem em fonte de conhecimento. A pesquisa nos museus é dinâmica; não pense que se encontrar um dado de uma peça, ele já fica na ficha técnica. O dinamismo era a base do meu escritório e eu sempre disse que curadoria é pesquisa. Quando cheguei no Museu Nacional em Bogotá, estava tudo por fazer, tinha 16 mil peças sem pesquisa.

MIR: Não é um museu de arte contemporânea.

BG: Não mesmo. No entanto, conseguimos peças de Miguel Ángel Rojas e de outros jovens, porque tudo ali tinha ficado nos anos 1950.

MIR: Muitos dos seus alunos não foram necessariamente artistas ou curadores, mas também filósofos, advogados, biólogos etc. Por que você acha que eles se aproximaram?

BG: Talvez porque os tipos de pesquisa variam. Tenho um espectro muito amplo, não falo apenas de história da arte. Também me interessa pela ciência, a caricatura, a política. Existem grandes discussões. Estive agora na Universidade Nacional participando de conferências com pessoas de outras disciplinas: economistas, constitucionalistas, filósofos etc. É possível situar a caricatura, por exemplo, num contexto mais amplo.

MIR: Estava lendo um texto da Martha Rosler sobre a arte como compromisso político no contexto dos anos 1970, onde ela se perguntava se o seu trabalho tinha que refletir esse compromisso. O que você pensa disso em relação ao seu trabalho?

Hesitei muito tempo em escrever um livro sobre a mulher. O tema é irritante, principalmente para as mulheres. E não é novo. A querela do feminismo deu muito que falar: agora está mais ou menos encerrada. Não toquemos mais nisso... No entanto, ainda se fala dela. E não parece que as volumosas tolices que foram ditas neste último século tenham realmente esclarecido a questão. Ademais, haverá realmente um problema? Em que consiste? Em verdade, haverá mulher? Sem dúvida, a teoria do eterno feminino ainda tem adeptos; cochicham: “Até na Rússia *elas* permanecem mulheres”. Mas outras pessoas igualmente bem informadas—e por vezes as mesmas—suspiram: “A mulher está se perdendo, a mulher está perdida”. Não sabemos mais exatamente se ainda existem mulheres, se existirão sempre, se devemos ou não desejar que existam, que lugar ocupam ou deveriam ocupar no mundo. “Onde estão as mulheres?”, indagava há pouco uma revista intermitente.¹ Mas antes de mais nada: o que é uma mulher? “*Tota mulier in utero*: é uma matriz”, diz alguém. Entretanto, falando de certas mulheres, os conhecedores declaram: “Não são mulheres”, embora tenham um útero como as outras. Todo mundo concorda que há fêmeas na espécie humana; constituem hoje, como outrora, mais ou menos a metade da humanidade; e, contudo, dizem-nos que a feminilidade “corre perigo”; e exortam-nos: “Sejam mulheres, permaneçam mulheres, tornem-se mulheres”. Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade. Será esta secretada pelos ovários? Ou estará congelada no fundo de um céu platônico? E bastará uma saia fru-fru para fazê-la descer à Terra? Embora certas mulheres se esforcem por encarná-lo, o modelo nunca foi registrado. Descreveram-no de bom grado em termos vagos e mirabolantes que parecem tirados de empréstimo do vocabulário das videntes. No tempo de São Tomás, ela se apresentava como uma essência tão precisamente definida quanto a virtude dormitiva da papoula. Mas o conceitualismo perdeu terreno: as ciências biológicas e sociais não acreditam mais na existência de entidades imutavelmente fixadas, que definiriam determinadas características como as da mulher, do judeu ou do negro; consideram o comportamento como uma reação secundária a uma *situação*.

BG: Num dado momento, senti-me idiota fazendo variações das obras de arte universais, não via sentido nelas, as mesas com Cézanne... era tão bobo que comecei a fazer serigrafias que tinham outro tipo de temas. Para mim, a chegada do governo Turbay foi definitiva, porque me dei conta de que, como artista, deveria tomar uma posição ética, e dizer: “isto é imoral”, dizê-lo de alguma maneira. Eu dizia que queria ser como Goya: “o pintor da corte”. E comecei a pintar o presidente de férias; quase todos os dias fazia um desenho. Disso saiu toda a série *Turbay*, em que me comprometi politicamente a fazer o presidente sofrer de certa forma (*risos*). Não era exatamente uma coisa de denúncia, era mostrar o personagem.⁴

MIR: Através desse personagem expressava-se o mal-estar de uma época. Voltamos à importância da história e de como o artista se posiciona ante uma realidade que cai em cima dele.

BG: Claro, como é contemporâneo ainda não chega a ser história. A obra *Señor presidente que honor estar con usted en ese momento histórico*, de 1987, por exemplo, que agora já é histórica, naquela época era uma obra de ironia. Quando disse que com o episódio do Palácio da Justiça⁵ a obra de qualquer artista havia se dividido em duas, era isso, era necessário reagir, era uma ruptura em minha carreira.

A arte como ideia

Entrelaçando regularmente fibras, María Angélica Medina vem afirmando, durante os últimos quarenta anos, o que viria a ser sua linguagem plástica: o tricô. Desde o início, a obra tem sido determinada pela firme convicção de que a criação é a resposta a uma busca que gera, por sua vez, uma atitude perante a vida. As mãos e as agulhas são os instrumentos que lhe permitem materializar as ideias através do tricô. Um fio condutor, uma sucessão de nós que, de acordo com o momento e a necessidade, revestiram diversas formas que vão do traje cotidiano à cortina ou ao interminável cachecol sintético, *Pieza de conversación* [Peça de conversação, 1989–2007], sem outra utilidade aparente a não ser gerar discussão. A palavra como elemento fundamental não só da comunicação, mas da transmissão de conhecimento.

*

MARÍA INÉS RODRÍGUEZ: Quando você começa a trabalhar?

MARÍA ANGÉLICA MEDINA: A arte, para mim, existe desde quando tenho

Se a função de fêmea não basta para definir a mulher, se nos recusamos também a explicá-la pelo “eterno feminino” e se, no entanto, admitimos, ainda que provisoriamente, que há mulheres na Terra, teremos que formular a pergunta: o que é uma mulher?

O próprio enunciado do problema sugere-me uma primeira resposta. É significativo que eu apresente esse problema. Um homem não teria a ideia de escrever um livro sobre a situação singular que ocupam os machos na humanidade.¹ Se quero definir-me, sou obrigada inicialmente a declarar: “Sou uma mulher”. Essa verdade constitui o fundo sobre o qual se erguerá qualquer outra afirmação. Um homem não começa nunca por se apresentar como um indivíduo de determinado sexo: que seja homem é evidente. (...)

Agastou-me, por vezes, no curso de conversações abstratas, ouvir os homens dizerem a mim: “Você pensa assim porque é uma mulher”. Mas eu sabia que minha única defesa era responder: “Penso-o porque é verdadeiro”, eliminando assim minha subjetividade. Não se tratava, em hipótese alguma, de replicar: “E você pensa o contrário porque é um homem”, pois está subentendido que o fato de ser um homem não é uma singularidade; um homem está em seu direito sendo homem, é a mulher que está errada. Praticamente, assim como para os antigos havia uma vertical absoluta em relação à qual se definia a oblíqua, há um tipo humano absoluto que é o tipo masculino. A mulher tem ovários, um útero; eis as condições singulares que a encerram na sua subjetividade; diz-se de bom grado que ela pensa com suas glândulas. O homem esquece soberbamente que sua anatomia também comporta hormônios e testículos. Encara o corpo como uma relação direta e normal com o mundo, que acredita apreender na sua objetividade, ao passo que considera o corpo da mulher sobrecarregado por tudo o que o especifica: um obstáculo, uma prisão. (...)

A humanidade é masculina, e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo. “A mulher, o ser relativo...”, diz Michelet. E é por isso que Benda afirma em *Rapport d’Uriel*: “O corpo do homem tem um sentido em si, abstração feita do da mulher, ao passo que este parece destituído de significação se não se evoca o macho... O homem é pensável sem a mulher. Ela não, sem o homem.” Ela não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o “sexo” para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro.² (...)

Nenhuma coletividade se define nunca como Uma sem colocar imediatamente a Outra diante de si.

1 O relatório Kinsey, por exemplo, limita-se a definir as características sexuais do homem norte-americano, o que é muito diferente.

2 Essa ideia foi expressa em sua forma mais explícita por E. Lévinas em seu ensaio sobre *Le Temps et l’Autre*. (...)

lembrança, mas o trabalho pessoal chegou tarde. Em 1973, com os filhos grandes, deparei com minhas mãos vazias. Nesse momento, senti a necessidade de um espaço próprio e comecei a tricotar minhas próprias roupas, único espaço que me era permitido. Tendo um pai artista, a estética familiar era muito forte e a única possibilidade de espaço era meu próprio corpo. Faço tricô desde sempre, e quando tecer para meus filhos ficou difícil, tive de acudir a mim mesma. Comecei a fazer roupas para mim, tecidas em lã virgem porque era o que conhecia pelo fato de viver no campo e ser da geração dos anos 1960. Depois chegou o momento em que se tornou necessário vestir a casa, teci as cortinas com fibra plástica de cores berrantes, tentando obrigar o público que passava pela rua a não olhar para os pés.

MIR: Os pedestres eram conscientes de que a cortina mudava ou de que havia uma cortina específica relacionada com algum fato que estava acontecendo no país ou na cidade?

MAM: Sim, quando tirei, todo mundo me perguntou: “o que aconteceu com as cortinas?” Essa época também passou. Foi quando entrei na Universidade dos Andes para ensinar durante dois semestres. Me convidaram para dar aulas e então encontrei um público ávido por discutir, que era o que realmente me faltava: a comunicação, poder falar, poder compartilhar. Percebi que a ideia de poder fazer algo que não fosse para mim era também interessante. Foi quando comecei a fazer o tricô comprido, tentando explicar que é um conceito para algo não utilitário, em contraposição ao vestido, que é. Fiz cortinas com que presenteei por aqui e ali três ou quatro pessoas, e teci três ou quatro casacos extras, mas isso eu deixei de fazer porque percebi que o que eu estava procurando era criar uma imagem para mim. Em algum momento, me dei conta de que tudo se refere ao tricô como linguagem. Nesse momento comecei com o rolo tricotado, a fim de mostrar o traje virtual, que cada um pode imaginar como quiser.

MIR: Tricotar é fazer uma série de nós. Você já pensou nisso? Ou seja, o ato de dar nós produz algum tipo de sensação ou reflexão particular?

MAM: Sim, não no fato do nó em si, mas no fato da construção. O contínuo me interessa. Como sabem, teço desde pequena, e esse sentido da construção me deu, em momentos difíceis, a razão e a compreensão de que construir e destruir são a mesma coisa, e que uma precede a outra. A decisão do manuseio das coisas depende de mim. A única coisa que me restava era minha roupa, que me permitiu criar uma imagem, mas gerou uma obrigação para comigo mesma de construir, porque sou muito destrutiva em relação a mim mesma e ao outro.

(...) Existem outros casos em que, durante um tempo mais ou menos longo, uma categoria conseguiu dominar totalmente a outra. É muitas vezes a desigualdade numérica que confere esse privilégio: a maioria impõe sua lei à minoria ou a persegue. Mas as mulheres não são, como os negros dos Estados Unidos ou os judeus, uma minoria; há tantos homens quantas mulheres na Terra. Não raro, também, os dois grupos em presença foram inicialmente independentes; ignoravam-se antes ou admitiam cada qual a autonomia do outro; e foi um acontecimento histórico que subordinou o mais fraco ao mais forte: a diáspora judaica, a introdução da escravidão na América, as conquistas coloniais são fatos precisos. Nesses casos, para os oprimidos, houve um passo *à frente*: têm em comum um passado, uma tradição, por vezes uma religião, uma cultura. Nesse sentido, a aproximação estabelecida por Bebel entre as mulheres e o proletariado seria mais lógica: os proletários tampouco estão em estado de inferioridade e nunca constituíram uma coletividade separada. Entretanto, na falta de *um* acontecimento, é um desenvolvimento histórico que explica sua existência como classe e mostra a distribuição *desses* indivíduos dentro dessa classe. Nem sempre houve proletários, sempre houve mulheres. Elas são mulheres em virtude de sua estrutura fisiológica; por mais longe que se remonte na história, sempre estiveram subordinadas ao homem: sua dependência não é consequência de um evento ou de uma evolução, ela não *aconteceu*. É, em parte, porque escapa ao caráter acidental do fato histórico que a alteridade aparece aqui como um absoluto. Uma situação que se criou através dos tempos pode desfazer-se num dado tempo: os negros do Haiti, entre outros, o provaram bem. Parece, ao contrário, que uma condição natural desafia qualquer mudança. Em verdade, a natureza, como a realidade histórica, não é um dado imutável.

Se a mulher se enxerga como o inessencial que nunca retorna ao essencial é porque não opera, ela própria, esse retorno. Os proletários dizem “nós”. Os negros também. Apresentando-se como sujeitos, eles transformam em “outros” os burgueses, os brancos. As mulheres — salvo em certos congressos que permanecem manifestações abstratas — não dizem “nós”. Os homens dizem “as mulheres” e elas usam essas palavras para se designarem a si mesmas: mas não se põem autenticamente como Sujeito.

MIR: Talvez o rolo tenha uma função específica, que foi se transformando, as bases iniciais eram não destecer.

MAM: Eram não destecer e não mudar, mas construir uma *ideia*.

MIR: Mas no seu trabalho o que interessa não é reivindicar o trabalho manual.

MAM: Não. É simplesmente uma linguagem. No começo, o tecido, a cerâmica e a pintura foram simples formas de se cobrir, de conter e de se expressar, isso, na verdade, converteu-os em linguagem.

MIR: Estava pensando que existe uma relação muito próxima entre a *Peça de conversação*, esse rolo que era pequenininho, e as reuniões com jovens artistas e pessoas de outras disciplinas que iam à sua casa para discutir sobre diferentes temas uma vez por semana.

MAM: Quando comecei a dar aulas, me dei conta de que podia desenvolver a ideia da faixa, por ser uma ideia para compartilhar, ou melhor, uma obra que permitia a intervenção dos outros. A princípio não me interessava o objeto fixo, mas algo que desse opções com o tempo. A peça cresceu a ponto de ser enrolada, e isso, mais que tudo, provocou o interesse do público e me permitiu uma maior amplitude de comunicação. Me acusaram, às vezes, de ser hermética, mas ao contrário, o fato de ter a possibilidade de retroalimentação me deu a tranquilidade de alcançar algo um tanto ambíguo como objeto, sem parecer loucura, como seria se fosse um trabalho solitário.

MIR: Você fazia os vestidos para você e para usá-los, já falamos disso, mas o rolo permitiu uma abertura para os outros, a possibilidade de compartilhar um discurso e que os outros compartilhassem com você seus próprios discursos. Na medida em que o rolo continua, em que você continua tecendo o objeto, essa discussão continua aberta.

MAM: Claro, de todo jeito é uma reflexão sobre o discurso. No final das contas, todos os discursos são iguais, ainda que tratem de temas diferentes e a idade os torne rígidos. Dessa maneira, tecer o rolo me serviu para mediatizar minha forma de comunicação. É meu espaço e nele me sinto segura do que eu faço e do que digo. A roupa é exclusivamente para mim, se inscreve dentro da busca de uma imagem e da minha própria dimensão no espaço. O rolo é algo para compartilhar e é um meio de comunicação.

MIR: As tertúlias que você fazia nos anos 1980 e 1990 em sua casa já não existem mais, mas vi que você faz uma série de projetos onde envolve pessoas, algumas que iam nesses saraus, outras que são novos personagens do mundo da arte ou de outras áreas. É para continuar com a dinâmica das tertúlias ou por uma necessidade de compartilhar uma ideia?

MAM: Digamos que as tertúlias continuam existindo, mas com pessoas mais

Quando emprego as palavras “mulher” ou “feminino” não me refiro evidentemente a nenhum arquétipo, a nenhuma essência imutável; após a maior parte de minhas afirmações cabe subentender: “no estado atual da educação e dos costumes”. Não se trata aqui de enunciar verdades eternas, mas de descrever o fundo comum sobre o qual se desenvolve toda a existência feminina singular.

adultas e sem um dia definido. A ideia do coletivo me interessa. Vindo de um país pobre, foi difícil expor nossos trabalhos e ideias porque sempre fomos de alguma maneira obrigados a seguir normas específicas e a obedecer às grandes instituições ou escolas de pensamento. Nunca dissemos o que queremos fazer ou dizer. Lembro-me de um velho filme de Cantinflas em que diz: “Não é que sejamos machos, mas somos muitos!” E, na Colômbia, de repente, nos faz falta ter uma consciência de coletividade, com cada um sendo dono de uma voz. Isso me interessa quando faço trabalhos coletivos, compartilhar essa ideia, não para que acreditem em mim, mas porque isso é criar. A necessidade de me comunicar sempre foi enorme e de alguma maneira eu gosto que exista essa ordem.

MIR: Que lugar você dá à pedagogia em seu trabalho? Você acha que faz parte da sua obra?

MAM: Sempre pensei no trabalho pedagógico como parte do meu trabalho. Não concordo que a arte seja tratada somente de maneira acadêmica. Existem muitas formas de ensinar, e a experiência é uma delas, que enriquece tanto o aluno quanto o professor. Quando comecei a trabalhar na universidade, percebi que o modelo acadêmico limitava o aluno de arte. Segundo minha experiência, é importante suprir uma necessidade própria ao enfrentar qualquer criação. Trabalhamos com algo que nos seja útil como pessoa e como artista, isso é o que eu procurei transmitir. Acredito que sempre fui professora porque o importante, para mim, é me comunicar.

*

Alguns dias atrás, alguém comentou comigo que um professor é alguém que muda a tua percepção do mundo e do teu ofício. Em poucas palavras, alguém que muda a tua vida. Provavelmente, Beatriz González e María Angélica Medina tenham conseguido gerar esse tipo de mudança. A partir das diferentes conversações que tivemos com essas duas artistas, pode-se deduzir que expor, deixar ver, colocar em evidência, tornar visível, apresentar, manifestar, comunicar, dar a conhecer, ensinar, implica assumir uma posição diante do mundo com as responsabilidades políticas e sociais que esse ato produz.

Notas

- 1 Entrevista realizada em Madri, em julho de 2009.
- 2 “Arte e ciência na expedição botânica Novograndina”, Universidade de Cádiz, 1 de julho de 2009.
- 3 Cantora do grupo Aterciopelados, da Colômbia.
- 4 Esse governo, particularmente, é retratado por Beatriz González em

Primeira parte Formação

Primeiro capítulo Infância

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro*.

muitas das suas obras nas quais teve como modelo a figura de Julio César Turbay, presidente da Colômbia de 1978 a 1982, e sua família, modelando-a em cortinas, aparelhos de TV, fazendo uma crítica mordaz ao personagem e seu mandato.

- 5 Em 1985, um comando do M19 (movimento guerrilheiro já desmobilizado) toma o Palácio de Justiça com mais de 350 reféns. O exército rodeia o edifício, inicia a retomada de posse com tanques que entram no edifício. Mais de cinquenta mortos, além de feridos e desaparecidos entre civis, magistrados e guerrilheiros, foram o resultado desse massacre.

“... ‘Can you turn back?’”¹

CHRISTINE MEISNER

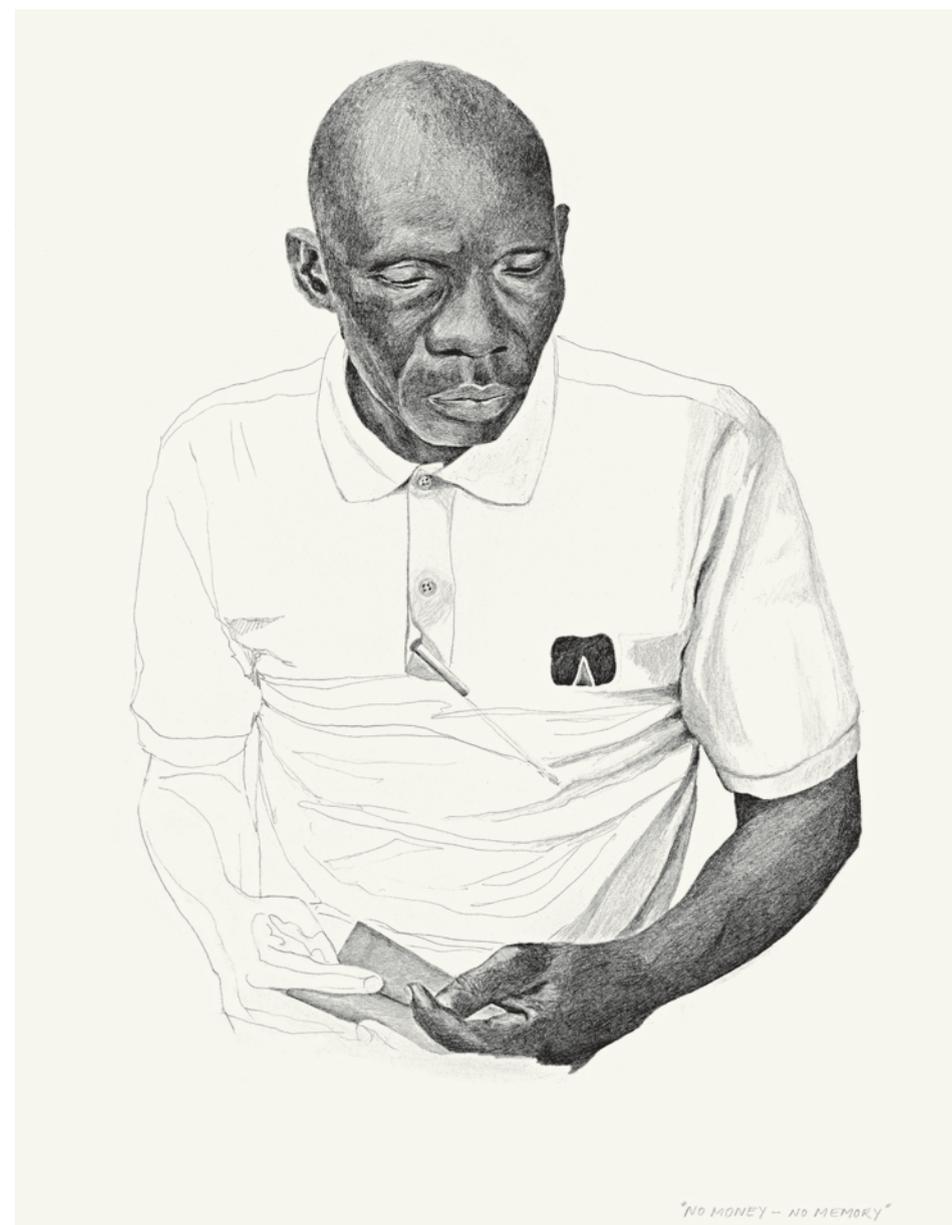
“Espere, você vai ver, em dois anos as coisas vão mudar.” Era o que seu pai sempre lhe dizia, até hoje, relata P. em Kinshasa. Promessas, promessas... Antes, P. pensava frequentemente no passado e no futuro, também no seu. Ele conta que ficou muito triste com a coisa toda e então tomou a decisão de que, daí para a frente, sua visão da vida teria a ver só com o presente.

Em Varsóvia, o Sr. K. fala de situações especiais no Congo, da história política e de seu momento nela. Porque esse ou aquele político fez isso ou aquilo, e porque tudo continuava igual. Essas coisas todas. Começa então um relato dos acontecimentos “depois de Lumumba”. Diz que o assassinato do príncipe Patrice Lumumba em 1961 foi uma cesura mágica para os congolezes. Com ele, tudo tinha sido apagado: a esperança de uma independência de fato, democracia, autoconfiança, futuro. Olhando para trás, Lumumba passava a ser tudo o que não pôde ser.

(...)

Numa nova visita a um asilo de imigrantes em Varsóvia, R., de Uganda, pergunta se as pessoas continuam a colecionar histórias. Seria preciso tomar cuidado para que uma história não virasse uma vinheta. Ele diz que quando se começa a entoar uma vinheta, traem-se as pessoas. A coisa dos refugiados tinha virado um negócio, R. diz que está cansado de todas essas entrevistas. Ele pergunta o que será que as pessoas querem fazer com a sua história, e se não iam manipulá-la. Por isso diz que prefere não gravar nada. Um monte

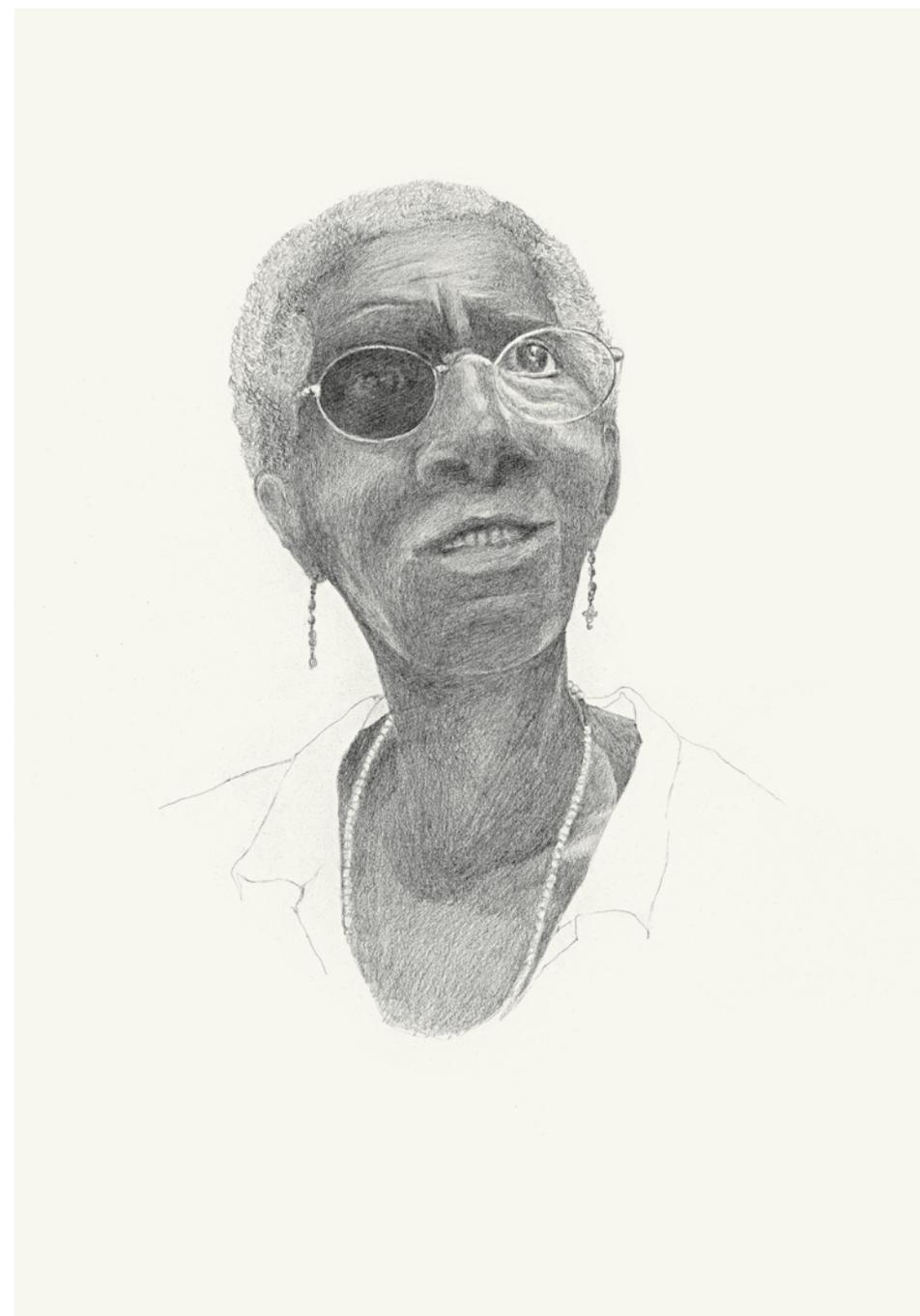
32 CHRISTINE MEISNER. *No Money—No Memory—José Mabanza Batekele, L’Institut des Musées Nationaux Mont Ngaliema*, [Sem dinheiro—Sem memória], outubro de 2008. Lápis sobre papel. 26 x 34 cm. Berlim. © Christine Meisner.



de jornalistas teria vindo aqui, para lhe fazer perguntas. As pessoas o encontravam aqui esperando e sem fazer nada, e por isso pensavam que podiam simplesmente ir pegando todas as histórias. E ele acabava achando que não tinha o direito de simplesmente dizer não. Quando certa vez disse “não”, mesmo assim alegaram que eram seus amigos e queriam ajudá-lo. Mas, no fim das contas, teriam apenas se aproveitado de sua confiança para conseguir as matérias que estavam procurando. Diz que lhes contou coisas sérias, e eles teriam simplesmente carregado consigo as experiências pessoais dele. Uma vez, alguém lhe disse que queria usar sua história para escrever um livro. Até hoje ele não viu esse livro. Uma revista também tinha publicado sua história, mas ele nem recebeu um único exemplar. E por que, na verdade, justamente a sua história?

Sim, ele esteve no Congo. Em Goma. Mas, o que querem que diga? Como se deve falar sobre um campo de batalha? Tudo o que ele queria relatar era que ele veio de Uganda com dois amigos, que eles todos tinham então menos de dezoito anos e combateram na guerra como soldados. Tinham fugido como se fossem uma família, passando pelo Sudão e por Moscou, até chegar em Varsóvia. E, além do mais, ninguém ia nunca descobrir se ele estava falando a verdade ou não. Pode até ser que não importe se essas histórias são verdadeiras ou não. Se não forem, teriam sido inventadas aparentemente por um bom motivo. Por exemplo, para conseguir um direito de permanência. Uma mentira seria também uma verdade pessoal e, por isso, legal. E também, que diferença faria mais uma mentira no mundo? (...)

P., de Kinshasa, estuda direito na universidade de Varsóvia, e pensa em trabalhar na área de direitos da criança. (...) Nas conversas, ele diz que não pode falar do seu lar, das coisas que estão acontecendo por lá, do que mexe com ele. Ele diz que até tenta, mas com palavras é difícil, com fotos ou filmes seria mais fácil. Diz que, apenas falando, as pessoas não conseguem imaginar a situação, não têm imaginação. Enquanto estuda, P. vive numa moradia estudantil. Seus pais teriam lhe dito que deve ser amável com estranhos. Nos estudos, seu interesse maior está sobretudo na definição jurídica da infância—por quanto tempo se é criança e por onde passa a linha divisória para a vida adulta. Uma criança seria toda pessoa com menos de dezoito anos. Ele comenta que começou a se ocupar do tema porque no seu país, na África toda, mas especialmente no Congo, essa linha divisória sofreu um deslocamento. Diz que, lá, as crianças são obrigadas a ir para a guerra, com apenas doze



anos ou até menos, que elas viviam na rua sem os pais; que, então, a relação com as crianças teria mudado. De repente, as crianças começavam a fazer coisas e a viver como adultos. Quando já não se tem mais um vínculo com os pais aos doze anos, perde-se o rumo, e também o senso moral sobre o que é certo ou errado. A gente fica perdido, diz ele. Uma criança perdida. (...)

Em Kinshasa, os dias passam sem que ocorra nada de especial. Tem gente morrendo o tempo todo. Mas aqui neste quarto, as preocupações são bem outras. Esperar pelo momento que vai, finalmente, revelar toda a verdade. O que está em jogo o tempo todo é como transformar o lembrado, o escrito, o falado, o insuspeito, numa ordem que seja, ao menos, parcialmente compreensível. A maior parte do tempo é gasta querendo descobrir essa ordem. Porque isso se mostra complicado demais, ou revela a impotência diante de um ato, de muitos atos que entraram para a história e não podem ser recuperados. Aqui, existem duas sociedades que, desde sempre, percebem as coisas de modos muito distintos. Com os africanos e os europeus, colidem duas interpretações da história. Se pelo menos levassem em conta os pedaços de memória um do outro. Uma relação não digerida. (...)

As pessoas se perderam dentro de si mesmas. Elas pensam em quem foram antes, pensam que naquela época não eram um outro, mas sim aquele que agora carregam consigo. Mas as pessoas não envelhecem, e com elas morre a capacidade de constituir uma história, a população é muito jovem, e só tem futuro, se é que terá algum, na verdade, só o presente. Desse modo, o passado esmaece depressa. Com os mais velhos, morre o relato da história, e os museus estão na Europa. Quando alguém morre completamente e não permanece na lembrança de ninguém, quando aqueles que se lembravam dessa pessoa também se vão, ela não reaparece mais em lugar algum. Há um lento e repetitivo afinamento com uma rotina, porque as coisas não funcionam. Ele pergunta por que as coisas não funcionam, de onde vem isso—essa longa discussão fica fora, porque as pessoas estão ocupadas demais tentando fazer as coisas funcionarem de novo. Para que possam de algum modo andar de novo para a frente. Para a frente. E por isso, não há retorno. Cria-se então uma tendência a tirar o foco da miséria, a elaboração política pressupõe o olhar direcionado, o luxo de poder observar. Ter nervos, força para isso. Tirar do foco a realidade significa também tirar o foco da história que é responsável por essa realidade. Não há histórias lineares que pudessem



ser usadas para medir a história. Nenhum tratamento temporal das possibilidades. As pessoas não dispõem de nada.

Em Bruxelas, um ex-general do exército colonial relata que a colonização belga teria sido uma espécie paternalista de colonização. Diz que os africanos precisavam de algum grau de tutela, e por isso a colonização fora correta. Que os congoleses foram evangelizados, cidades construídas, que os belgas tinham o sentimento de ter trazido a civilização. Teria sido uma espécie de fomento social, hoje o termo usado seria desenvolvimento sustentável—que é apenas um *slogan*, porém. Mas também algumas coisas deram errado. Ele diz que a Bélgica tem a tarefa de consertar algumas coisas. Seria preciso se encontrar novamente, num outro nível. Hoje seria possível colocar as coisas numa base de igualdade. Ninguém falaria mais de culpa. Argumenta que, quando se está no meio das coisas, nada se sabe delas.

Uma antropóloga belgo-congolesa (que leciona na Bélgica) diz que, cavando mais fundo, encontra-se nos congoleses uma raiva que fica lá no fundo. Se indagados de modo superficial, eles dizem que não houve problemas com a colonização, os belgas não os teriam tratado mal. Mas, lá dentro, haveria algo que, ao longo dos cem anos de tutela, teria se transformado, via transferência direta dos pais para os filhos. Não seria possível definir exatamente do que se trata. Algo que se manifesta em muitos gestos miúdos. Um ódio indefinido, sem uma forma concreta, mas que está lá. E não seria apenas o período colonial, mas também a presença constante dos brancos agora, sua superioridade ostensiva que, ao final das contas, não leva a nada que deixe as pessoas com raiva. Haveria, é verdade, livros críticos em relação ao período colonial, escritos por belgas; mas, de novo, eles só conseguem escrever sobre si mesmos, os congoleses não entram no rol dos autores. Na Bélgica, projetos iniciados por congoleses seriam algo muito raro. E as pessoas em Kinshasa dificilmente teriam alguma possibilidade de lançar um olhar externo sobre a realidade de seu próprio cotidiano, e da história dele. Diz que sempre foi muito difícil falar da colonização. Que, de um lado, nada se sabia a esse respeito e que nem havia interesse no assunto. E, de outro, sabia-se de tudo, mas não se podia falar disso—e aqueles que tudo sofreram na pele, esses teriam hoje outras preocupações. Visto de permanência, permissões de trabalho, situação ilegal—não se pode culpar o outro enquanto há dependência mútua. O que os congoleses na Europa desejavam não era nada mais



do que recuperar aquilo que lhes foi roubado, diz um livreiro congolês em Bruxelas, eles teriam esse direito. Mas, na verdade, ele diz que o que se quer mesmo é apenas um pedido de desculpas, e não dinheiro. Quer-se apenas ouvir as pessoas dizerem que sentem muito por aquilo que seus pais e avós fizeram no Congo. Lembra que, na Bélgica, congolezes e belgas viviam lado a lado, mas a questão nunca foi verbalizada. Haveria uma espécie de contrato sobre o passado, sem nunca ter havido um acordo sobre suas regras. (...)

Observadores internacionais reclamam das condições no Congo, que não seriam exatamente agradáveis. Dizem que nada acontece de modo simples, tudo dá trabalho. Na sua arquitetura provisória, mas agora quase de longo termo, essas pessoas ficavam à espera de sua dispensa. Estruturas construídas às pressas e constantemente reformadas atestam a urgência. Mesmo assim, surge a suspeita de que esse estado de precariedade é mantido de modo deliberado, que o mandato estendido para meias-medidas faz parte da tarefa. O funcionário da ONU, norte-americano de origem filipina, tem a impressão de trabalhar num parque de diversões. Diz que o Congo é um país de gente que nunca será adulta. Parece-lhe estranho que as pessoas se tratem por “mamãe” ou “papai”. Mas isso teria seu fundamento na história congoleza. Sempre teria havido alguém lá para dizer o que deve ser feito ou não. Os congolezes nunca teriam sido responsáveis por si mesmos, nunca puderam desenvolver uma autoconsciência. Por isso não viam problemas em deixar que seus filhos fossem explorados como soldados ou trabalhadores nas minas, ou em tratá-los pela alcunha de bruxo. (...) Haveria sempre um desnível em relação aos nativos. Considera que ele mesmo está em segurança; os nativos, não. Ele poderia sair dali; eles, não. Relata que chegou à ONU por acidente. Na verdade, era cineasta. E queria retomar essa atividade em breve. Depois de algum tempo, seria necessário sair dali, senão acaba-se ficando louco. Diz que a comunidade internacional não faz o suficiente para resolver a situação. Apenas o bastante para manter as coisas em movimento, para que não vire um segundo caso “Ruanda”. Porém nada para dar um fim definitivo à situação toda. Que estariam aqui só para observar. Teriam



40 AHLAM SHIBLI, *Untitled (Trackers no. 11)* [Sem título (Rastreadores nº 11)]. Israel-Palestina, 2005. Da série “Trackers” [Rastreadores]. Impressão digital colorida. 37 x 55,5 cm. A obra retrata palestinos de ascendência beduína que serviram ou servem como voluntários no exército israelense. O projeto mostra o preço que uma minoria é obrigada a pagar à maioria, talvez para ser aceita, talvez para mudar sua identidade, talvez para sobreviver, talvez para isso tudo e mais. O projeto *Trackers* contou com o apoio do Conselho para as Artes da Loteria de Israel (Israel Lottery Council for the Arts). (AS)

ordem para não fazer mais nada. Manter a chama em fogo baixo, para que as coisas não saiam totalmente do controle. (...)

(...)

Em Kisangani, depois de ler como Conrad descreve a neblina que paira sobre o rio, e de repente: eu estava lá. Aos poucos, a neblina se dissipa, e vem de súbito o pensamento proibido, ver a África real, entrar na arapuca da imagem-olhar, em face da beleza. Mas aqui na calma, e no ar claro, as lembranças de Kinshasa parecem um sonho mal-humorado. Não a cidade e suas pessoas, mas sim reflexos próprios, sombrios, turvos. Agora aqui, respirar livremente, o rio. O rio que, com a história nele armazenada, quer continuar, indiferente, paciente, nunca para. Que com força invisível determina ao país um ritmo para a frente. Vê-se sempre só uma parte do rio, o tempo segue numa só direção. Numa noite de domingo à beira do rio, numa missão construída no século XIX por missionários belgas. Depois do jantar, no pórtico de entrada da igreja, projeta-se o filme *Chaka-Zulu* num grande lençol branco, abaixo da cruz na arcada. Todas as crianças da paróquia sentadas no chão, assistindo animadas e fazendo comentários a cada cena. Principalmente nas cenas de amor, gritavam como loucas e, quando o conselheiro de Chaka surgia na imagem, parecendo um diabinho, riam bem alto. Foi muito simpático. Então, bem quando a mulher de Chaka era enterrada, o filme volta e meia tornava evidente a situação cômica do espectador branco: os ingleses, que engabelavam o zulu Chaka para ficar com a terra, a assinatura, todas essas coisas da colonização, e as pessoas aqui, então, tudo isso, mas de repente, no meio do filme, os missionários belgas mandam chamar, para conversar com eles no jardim. Estavam sentados com Père P. e um outro padre congolês, e batiam papo. Junto deles, o cachorrinho Sibi-Sibi, que era muito bem cuidado e dócil, pedindo atenção o tempo todo. Perguntaram “o que estávamos fazendo ali”, queriam saber todos os detalhes. Depois, a tentativa de explicar tudo, em francês e italiano. Não conheciam Joseph Conrad. (...)

(...)

Em Kinshasa, o cientista político P. M. fala um pouco do contexto histórico. Os belgas teriam se comportado como pais, e tratado os congolezes como crianças. Para começar, a tomada do país tinha sido uma gratificação pessoal para Leopoldo. Conta que os belgas chegaram ao país como aventureiros, sem visão política alguma, ao contrário dos ingleses com o seu império. E também De Gaulle teria falado de “evolução”, ao passo que a



Bélgica simplesmente dizia que isso era uma utopia. E de repente foram surpreendidos pela independência. Os belgas, diz ele, viam o Congo como sua propriedade, eles de certo modo tinham ampliado aqui o seu país pequeno e sem importância, tinham ocupado o espaço, porém sem nenhum plano sobre como preenchê-lo. Alargaram-se para muito além de si mesmos e não souberam parar. Com isso, ter-se-ia instalado um sistema paternalista, que depois teve continuidade com Mobuto, na condição de “pai da nação”. Assim como Leopoldo, Mobuto veria o país como um assunto particular seu. A mentalidade dos políticos seria ainda essa, persistindo até hoje a dependência dos outros, a elite mantendo fortes laços com a Bélgica. Também outros políticos ocidentais veriam o Congo como um assunto da Bélgica. As grandes empresas belgas estariam em Katanga, lá as pessoas sentem-se especialmente ligadas à Bélgica, seu espírito ainda estaria no país. Menciona ainda as pessoas que têm saudade dos tempos coloniais, e que dizem que a vida delas era melhor quando os belgas ainda estavam lá. Na escola, nada se aprendia da própria história, mas sim da história da França, dos Estados Unidos, Washington, a Revolução Francesa. Sabe-se de tudo sobre Napoleão, a Argélia, mas não se tem conhecimento algum sobre o Congo. No final das contas, sabe-se mais sobre os antepassados de outras pessoas do que dos próprios. Quer dizer que os congolezes não têm aulas sobre a própria história, fala-se apenas do presente. Ele diz que não há crítica ao passado, mas a história se reflete no presente. Havendo uma percepção consciente desse fato, um outro futuro seria possível. Mas isso é difícil, pois, ao cavar mais fundo na própria história, as pessoas poderiam se deparar com coisas que questionam a existência. E os livros didáticos continuam a fazer as cabeças, de modo subliminar. Jovens acadêmicos deveriam fazer a revolução. Como é que um velho professor poderia criticar os belgas, se ele mesmo foi beneficiado por eles? (...)

O zelador da área do museu no monte Ngaliema, antiga residência de Mobuto, coloca a questão de modo simples e direto: “*No money—no memory!*” Para ele, não seria possível mudar a história, seria preciso aceitar as coisas boas e as ruins, não teríamos o poder de fazer uma reforma *a posteriori*. Diz que há sempre dois lados. Que gostariam de erigir um monumento para os escravos que tiveram de trabalhar para Leopoldo, e cujas mãos foram decepadas. Mas isso ainda não passava de um plano para o futuro. Mobuto não quis arruinar suas chances com os belgas, e por esse motivo não teria erigido



44 AHLAM SHIBLI. *Untitled (Trackers no. 13)*, [Sem título (Rastreadores nº 13)]. Israel-Palestina, 2005. Da série “Trackers” [Rastreadores]. Impressão digital colorida. 37 x 55,5 cm.

nenhum monumento contra a colonização. Mesmo tendo mudado os nomes e os símbolos coloniais. Seria preciso contar como as coisas realmente foram no passado. Não haveria uma consciência histórica nacional. Ao retirar os monumentos, teriam também apagado a história. Dez anos após ter tomado o poder, Mobuto tinha mandado desmontar a estátua de Alberto I, depois de já ter dado sumiço nas de Leopoldo e Stanley. O velho Kabila quis trazê-las de volta aos seus lugares, mas isso não deu certo. As figuras erradas foram levadas para o pedestal vazio. E agora elas ficavam ali armazenadas, olhando para o nada. Mas ninguém se interessaria por elas, diz ele. Em Kinshasa, o que importa é lutar pela sobrevivência, e monumentos não se preocupam com isso. Mas eles seriam, afinal, uma parte da história, e os jovens de hoje não sabem nada a respeito. E a mesma coisa estaria ocorrendo agora, em relação à memória da era Mobuto. Ouve-se o nome de vez em quando. Mas não muito alto. (...)

A psicóloga P. M., da Alemanha, explica em Kinshasa que uma história não trabalhada pela memória se transmite para a geração seguinte, gerando com isso determinados mecanismos e características de uma sociedade. Os congolese não teriam conseguido desenvolver um sentimento de comunidade, através do qual pudessem sentir-se responsáveis coletivamente. Ela diz que em determinados sistemas políticos, esse sentimento de comunidade foi perturbado, interrompido ou intencionalmente não desenvolvido, para evitar uma sociedade que tivesse forças para reconhecer coletivamente a injustiça e derrubar um regime ditatorial. Para quebrar o ciclo da história, diz ela, faz-se necessário que uma sociedade tome consciência de si, do que aconteceu, do que foi errado e não deve mais se repetir. No Congo, seria agora preciso fomentar a formação de comunidades, para com isso transformar aquele ajuntamento de indivíduos solitários preocupados apenas em sobreviver a si mesmos. (...) É bem verdade que as pessoas procuram aconselhamento, há sempre alguém mais velho a quem cabe essa tarefa. Mas ela diz que os conselhos dados não tratam dos casos específicos, não podem dar conta de problemas complexos, reduzindo-se a meras frases estereotipadas. Daí a importância, sublinha ela, notadamente no caso de crimes graves de uma guerra civil, de reconhecer as histórias individuais, de respeitar uma biografia. E também de que as vítimas não percam seu direito à existência, de que elas continuem sendo seres humanos e, depois de um estupro, não sejam, além de tudo, desprezadas e expulsas da sociedade. É nesse ponto que

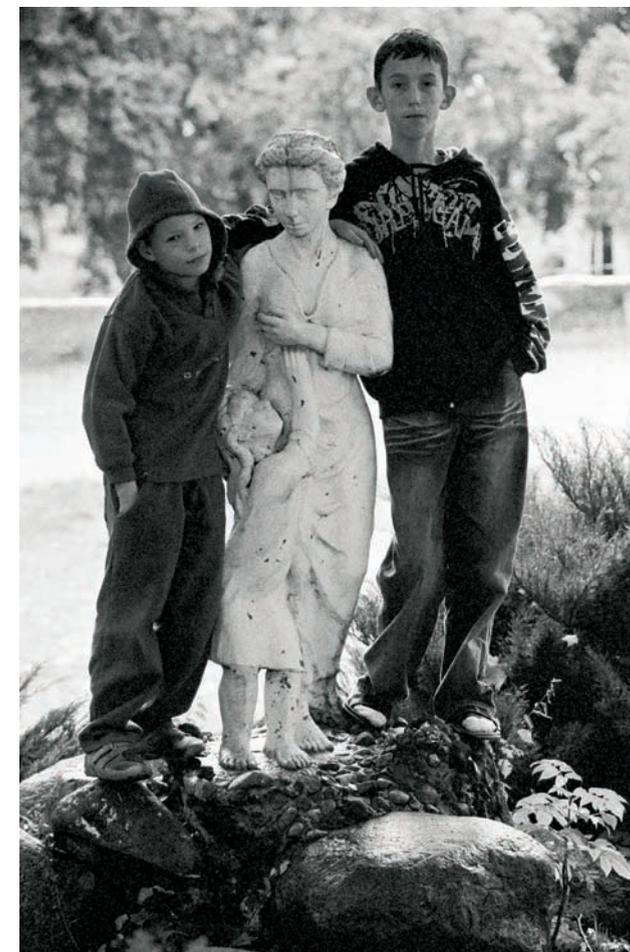


atuam diversos projetos de apoio, visando primeiro ajudar as vítimas, mas também as famílias e as comunidades para onde as vítimas devem voltar. Ela mesma conhece uma série de relatos de crimes. Mas, na pesquisa, não perguntou sobre essas histórias—só sobre o que tinha ajudado as mulheres depois do crime. Pelo que sofreram, essas mulheres teriam um estatuto especial. Diz ainda que há uma verdadeira inundação de ouvintes de histórias internacionais, querendo ajudar ou simplesmente ouvir as histórias do horror. Isso teria algo a ver com o próprio eu, que alguém queira ouvir essas coisas e sobretudo vê-las. Acha que as pessoas querem gravar tudo em si, ou observar, para então estabelecer algo que marque sua diferença, toda essa fascinação da ajuda, da compaixão, da piedade. E de que forma ressurgem tais histórias? Os políticos, os agentes para o desenvolvimento, os jornalistas, cineastas, os artistas, escritores e atores—chegam e choram.

(...)

Os europeus cristãos vão para o aeroporto. (...) Carregam, pelo mundo afora, seus colares com cruzes feitas nos mais diversos acabamentos: em ouro, madeira, prata, latão, pedras semipreciosas ou de plástico. Pessoas que de um lado se retiraram do mundo para alcançá-lo do outro lado e ali anunciar coisas pelas quais ninguém perguntou. O que se pode fazer contra a miséria? É preciso produzir esperança. Apenas a fé seria capaz de trazer a esperança. Quando não se tem mais esperança, então seria preciso deixar o país. Os brancos de banho tomado deixam para trás os congoleses com sua sujeira,

48 AHLAM SHIBLI. Dom Dziecka no. 4, *Dom Dziecka. The house starves when you are away* [A casa fica faminta quando você está longe], 2008. Papel fotográfico preto e branco. 57,7 x 38 cm. Dom Dziecka Trzemieszko. 7.10.08, terça-feira à tarde. Gracjan Schmelter e Tomasz Brzadkowski posam para a câmera com a escultura em frente à entrada do orfanato. *Dom Dziecka* é uma série de fotografias tiradas em 2008 em onze orfanatos [Dom Dziecka, em polonês] na Polônia. O trabalho mostra as condições de vida de crianças que crescem não em um lar, mas em um orfanato. Olhando as centenas de fotos das quais as imagens de *Dom Dziecka* foram escolhidas, fazemos algumas descobertas inesperadas: durante o dia, as crianças quase nunca ficam sozinhas; o relacionamento físico entre as crianças, e até entre os meninos e meninas adolescentes, é frequentemente muito íntimo, sem ser de caráter sexual—os sentimentos comuns de timidez relacionados ao sexo dos adolescentes parecem estar ausentes; as crianças, tomadas individualmente, parecem se fundir em um corpo coletivo, do qual só se retiram quando dormem; a unidade familiar convencional é transformada em uma sociedade de crianças, na qual as relações familiares típicas são não só substituídas, mas também deslocadas para formar um corpo social novo e específico. (AS)



sentindo-se intimamente realizados com sua missão, por ter feito sua boa ação. *Check in*. O grupo corre atrás do motorista congolês que lhes mostra o caminho, estão perdidos no aeroporto, pequenos, expostos à arbitrariedade. Inseguros, amáveis demais, submissos, subitamente dispostos a qualquer coisa por medo de complicações. Nada de crítica nessa hora. Agora, é sair daqui, mas tendo descoberto a civilização, trazido-a ao mundo, fracassado, arruinado tudo. Os missionários, aqui apenas sobrevivendo à sua obra, procurando por sangue novo que faz muito secou na Europa. A tarefa importante, agora, aqui, onde tudo parece estar perdido, mas ainda no trilho certo. O avião decola. Não se viaja para ficar.

Nota

1 Trechos editados da videonarrativa *The Present*, 2006/07, Varsóvia, Bruxelas, Kinshasa, Kisangani.



50 AHLAM SHIBLI. Dom Dziecka no. 6, *Dom Dziecka The house starves when you are away* [A casa fica faminta quando você está longe], 2008. Papel fotográfico preto e branco. 38 x 57,7 cm. Dom Dziecka Trzemitowo. 6.10.08, segunda-feira, final da tarde. Sylwia Schaulau dorme após o chuveiro da noite. *Dom Dziecka* é uma série de fotografias tiradas em 2008 em onze orfanatos [Dom Dziecka, em polonês] na Polônia.