

10

CADERNO VIDEOBRASIL performance

SESCSP

per

SESC – SERVIÇO SOCIAL
DO COMÉRCIO
[THE SOCIAL SERVICE
OF COMMERCE]
ADMINISTRAÇÃO REGIONAL
NO ESTADO DE SÃO PAULO
[SÃO PAULO STATE REGIONAL
ADMINISTRATION]

PRESIDENTE DO CONSELHO
REGIONAL [REGIONAL
COUNCIL PRESIDENT]
Abram Szajman

DIRETOR DO DEPARTAMENTO
REGIONAL [REGIONAL
DEPARTMENT DIRECTOR]
Danilo Santos de Miranda

SUPERINTENDENTE
TÉCNICO-SOCIAL
[TECHNICAL SOCIAL
OPERATIONS MANAGER]
Joel Naimayer Padula

SUPERINTENDENTE
DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
[MANAGING DIRECTOR
OF SOCIAL COMMUNICATIONS]
Ivan Giannini

GERENTE DE AÇÃO CULTURAL
[CULTURAL ACTION MANAGER]
Rosana Paulo da Cunha

GERENTE ADJUNTO
[ASSISTANT MANAGER]
Paulo Casale

ASSISTENTE [ASSISTANT]
Celina de Almeida Neves

GERENTE DE ARTES GRÁFICAS
[GRAPHIC DESIGN MANAGER]
Eron Silva

GERENTE DE AUDIOVISUAL
[AUDIOVISUAL MANAGER]
Silvana Morales

GERENTE DO SESC POMPÉIA
[SESC POMPÉIA MANAGER]
Marina Avilez

GERENTE ADJUNTO
[ASSISTANT MANAGER]
Oswaldo Almeida Junior

ASSISTENTES [ASSISTANTS]
Anna Ignêz Xavier Vianna
Carlos Kleber Lemos Marques
Edmilson Ferreira Lima
Francisco Liberalino Pereira
Irimar E. B. Palombo
Maria Angélica Solano
Maria Ivani Gama
Rose Souto

CADERNO VIDEOBRASIL É UMA
PUBLICAÇÃO DA ASSOCIAÇÃO
CULTURAL VIDEOBRASIL.
AS OPINIÕES EXPRESSAS NOS
ARTIGOS ASSINADOS SÃO
DE INTEIRA RESPONSABILIDADE
DE SEUS AUTORES. O MATERIAL
INCLUÍDO NESTA REVISTA
TEM A AUTORIZAÇÃO EXPRESSA
DOS AUTORES OU DE SEUS REPRE-
SENTANTES LEGAIS.

SÃO PAULO 2005
ISSN 1808-6675

© ASSOCIAÇÃO CULTURAL
VIDEOBRASIL

CADERNO VIDEOBRASIL

COORDENAÇÃO EDITORIAL
[EDITORIAL COORDINATION]
Solange Oliveira Farkas

EDIÇÃO [EDITOR]
José Augusto Ribeiro

PROJETO GRÁFICO
[GRAPHIC DESIGN]
warrakloureiro

ASSISTÊNCIA DE EDIÇÃO
[EDITING ASSISTANT]
Alita Mariah

PRODUÇÃO GRÁFICA
[GRAPHIC PRODUCTION]
Eliana Barros

TRADUÇÃO [TRANSLATION]
Paulo Leite Ribeiro Silveira
Verónica Medrano
Rafael Andrade
Claire Davidson

REVISÃO [PROOFREADING]
Ana Luiza Dias Batista

COLABORADORES [AUTHORS]
Luiz Camillo Osorio
Guy Brett
Ricardo Basbaum
Coco Fusco
Guillermo Gómez-Peña
Sueley Rolnik
Christine Mello
Eduardo de Jesus
André Brasil
Rasha Salti
Ana Bernstein
João Paulo Leite

AGRADECIMENTOS [THANKS TO]
Ricardo Ventura
Heloísa de Carvalho Crissiuma
Denise Mattar
Cordelia Mello Mourão
Lamia Joreige
Akram Zaatari
Jalal Toufic
Mário Ramiro
Antonio Alves Costa Neto
Vivine Barros
Carla Zaccagnini
Galerie Lelong New York
Hirschhorn Museum
and Sculpture Garden
Galeria Millan Antonio
Sean Kelly Gallery

ASSOCIAÇÃO CULTURAL
VIDEOBRASIL

PRESIDENTE E CURADORA
[PRESIDENT AND CURATOR]
Solange Oliveira Farkas

DIRETORA E COORDENADORA
DE PROJETOS [DIRECTOR
AND PROJECTS COORDINATOR]
Ana Pato

CONSELHO [COUNCIL]
André Brasil
Christine Mello
Eduardo de Jesus

PRODUÇÃO E PESQUISA
[PRODUCTION AND RESEARCH]
Márcio Harum

PRODUÇÃO E WEB
[PRODUCTION AND WEB]
Sílvia Oliveira

ACERVO [COLLECTION]
Carlen Bischain

SUPORTE TÉCNICO
[TECHNICAL SUPPORT]
Cazuma Nii Cavalcanti

ADMINISTRAÇÃO [MANAGEMENT]
Gláucia Santana

ASSESSORIA JURÍDICA
[LEGAL COUNSELING]
Cesnik, Quintino & Salinas

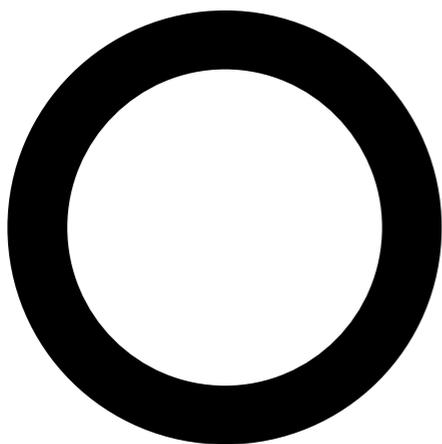
formance

Caderno Videobrasil is a publication that unites works of art and articles written by both art critics and historians, as well as other professionals who also hold strong ideas about contemporary art. This publication is part of a set of initiatives undertaken by the Associação Cultural Videobrasil, with a view to promoting an art discussion forum within the southern hemisphere's art scene. In spite of being topic-based, the idea behind each issue is not to be exhaustive. On the contrary, we expect to provide views that stand out from the clichés that are rife amongst the professionals concerned. This time, we have focused on performance art.

A performance can generate dance, theatre, musical presentations or the reading of a text. It can also be present in the making of a painting, a video, a photograph, in the screening of a film, and it can also combine elements from two or more media. Such an interdisciplinary approach lies along side other key interpretations of the term performance, namely that of accomplishing a pre-established task by letting it take form in an open-ended arrangement, as well as that of a temporary and ephemeral presentation designed to be watched as it unfolds, or to be enjoyed as the physical remains – not necessarily documentary evidence – of that action. Establishing limits in the field of performance art is far from easy. Consequently, we chose to draw on the reflections by those who have written about the visual arts, another field where artistic creation emerges on the border between different media. To a certain extent, this is just a reformulation of the same problem, namely that of the interaction between different artistic practices.

O *Caderno Videobrasil* constitui experiência editorial dedicada a reunir trabalhos de artistas, críticos e historiadores da arte, além de profissionais de outras áreas do conhecimento, comprometidos com idéias de brio sobre a produção artística contemporânea. A publicação integra um programa de iniciativas desenvolvido pela Associação Cultural Videobrasil, cujo objetivo é contribuir para a formação de um debate sobre arte no circuito sul da divisão geopolítica do globo. A organização temática de cada edição da revista não pretende o esgotamento dos assuntos escolhidos. Pelo contrário, o anseio é oferecer perspectivas distintas em relação a lugares-comuns sedimentados no temário em pauta. Desta vez, a performance é o objeto de investigação.

Uma ação performática pode resultar em dança, teatro, apresentação de música ou na leitura de um texto. Pode estar na realização de uma pintura, originar um vídeo, uma fotografia, envolver a projeção de um filme, além de misturar elementos de uma, duas ou todas estas linguagens. A tal natureza interdisciplinar, justapõem-se acepções eloqüentes do termo performance: entre outras, a de cumprir e dar forma a uma tarefa preestabelecida, e a de espetáculo, no sentido de algo temporário, efêmero, que acontece para ser visto em processo ou na sua relação com os “restos” materiais de uma manifestação. Diante da dificuldade de delimitar a “arte de performance”, opta-se aqui por reflexões oriundas das artes visuais, um campo de atividades também afeito a criações que se desenvolvem na fronteira entre expressões, o que, enfim, formula o mesmo problema, mas com um outro enunciado sobre a integração das práticas artísticas.



8

EU SOU APENAS UM! AS EXPERIÊNCIAS DE FLAVIO DE CARVALHO [Luiz Camillo Osorio](#) THERE'S ONLY ONE OF ME! THE EXPERIMENTS OF FLAVIO DE CARVALHO

23

ÚNICA ENERGIA [Guy Brett](#) ONE ENERGY

47

"X": PERCURSOS DE ALGUÉM ALÉM DE EQUAÇÕES [Ricardo Basbaum](#) "X": SOMEONE'S PATHS BEYOND EQUATIONS

64

NORTE: SUR – ROTEIRO DE PERFORMANCE PARA RÁDIO [Coco Fusco](#) e [Guillermo Gómez-Peña](#) NORTE: SUR – A PERFORMANCE RADIO-SCRIPT

78

DESPACHOS NO MUSEU: SABE-SE LÁ O QUE VAI ACONTECER... [Sueley Rolnik](#) DESPACHOS AT THE MUSEUM: WHO KNOWS WHAT MAY HAPPEN...

96

RISCOS DO TEMPO PRESENTE [André Brasil](#), [Christine Mello](#) e [Eduardo de Jesus](#) RISKS OF THE PRESENT TIME

104

ENQUADRANDO O SUBVERSIVO NA BEIRUTE DO PÓS-GUERRA [Rasha Salti](#) FRAMING THE SUBVERSIVE IN POST-WAR BEIRUT

126

MARINA ABRAMOVIĆ CONVERSA COM [Ana Bernstein](#) IN CONVERSATION WITH MARINA ABRAMOVIĆ

EU SOU APENAS UM!

AS EXPERIÊNCIAS DE FLAVIO DE CARVALHO [LUIZ CAMILLO OSORIO](#)



FLAVIO DE CARVALHO CAMINHA PELAS RUAS DO CENTRO DE SÃO PAULO, COM O TRAJE TROPICAL NEW LOOK, 1956 (ARQ. MANCHETE PRESS)
FLAVIO DE CARVALHO WALKS ALONG THE STREETS OF DOWNTOWN SÃO PAULO WITH THE TRAJE TROPICAL NEW LOOK, 1956

“TODA VERDADE É PROVIDA DE UM FORA
QUE SEMPRE IGNORAREI. ASSIM A ATITUDE
DA GENEROSIDADE É ATIRAR A VERDADE
AOS OUTROS PARA QUE ELA SE TORNE
INFINITA NA MEDIDA EM QUE ME ESCAPA.”

– J. P. SARTRE

1 Carvalho, Flavio de. *Experiência n° 2*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p. 20.

2 Esta citação é parte de um texto inédito do artista Antonio Manuel realizado para a Funarte no ano de 1975.

“Eu sou apenas um” foi a resposta instintiva de Flavio de Carvalho quando uma multidão ameaçava-o de linchamento. A tensão, no entanto, havia sido produzida por ele mesmo. Ele provocara toda uma procissão religiosa, isso em 1931, e se via em apuros físicos concretos. “Era evidente que o meu mundanismo atraía pelo seu caráter audacioso, heróico – as filhas de Maria cedendo sorrateiramente se mostravam unicamente mulheres”¹. O “um” contra o “todo” é uma espécie de mote poético para se entender a obra dispersiva de Flavio de Carvalho. A singularidade é uma marca pessoal. Há evidente diálogo com as vanguardas européias e com o modernismo brasileiro, mas a multiplicidade de vozes poéticas o diferencia e o distingue. Ele optou por uma marginalidade e uma dispersão criativa que dificultaram sua inserção histórica. Dificultaram, mas não inviabilizaram; afinal, sua atualidade vem sendo notada pelas novas gerações. Como escreveu o artista Antonio Manuel ainda na década de 1970, “Flavio de Carvalho extrapola seu tempo para encontrar-se com gerações futuras”².

Ele é dos poucos artistas brasileiros sintonizados, entre os anos 1930 e 1940, com a rebeldia poética dos movimentos dadaísta e surrealista. Ter se formado na Europa, como engenheiro e artista, durante a Primeira Guerra Mundial, retornando ao Brasil às vésperas da Semana de Arte Moderna, não pode deixar de ser mencionado. As contradições de uma sociedade conservadora, católica e caótica, em processo de modernização econômica e cultural, são exploradas por sua obra e atitudes poéticas. As suas pinturas dos anos 1930 lidavam com uma retórica anti-religiosa, misturando traços figurativos com uma composição fragmentada e fantasiosa. Vemos combinar-se linhas sinuosas

e orgânicas carregadas de referências eróticas. Tudo nesses quadros é sugestão, nada se revela imediatamente.

O diálogo com o surrealismo fez-se notar entre alguns de nossos modernistas, cabendo destacar Ismael Nery e Murilo Mendes, mas isso se dava mais do ponto de vista do imaginário onírico e anti-realista do que propriamente por uma atitude iconoclasta e pelo enfrentamento deliberado das convenções e instituições culturais. Flavio de Carvalho, neste aspecto, é figura emblemática. Seu contato com Oswald de Andrade e com a Antropofagia foi fundamental. Eram temperamentos coincidentes, que apostavam no rigor de um certo delírio visionário. Flavio de Carvalho publicou uma série de entrevistas no *Diário de São Paulo*, em meados da década de 1930, com personalidades da cultura européia como Man Ray, Marinetti, Tristan Tzara, André Breton, Herbert Read e Roger Callois. Todos eles, de alguma maneira, ligados ao surrealismo.

Um dos desafios colocados por essa geração surrealista foi o de se repensar a noção de obra e suas formas alternativas de materialização e disseminação. Isso necessariamente nos obriga a rever as formas de recepção e de historicização da arte. A obra plural de Flavio de Carvalho e sua repercussão existencial, na fronteira entre arte e vida, devem ser pensadas nesse contexto problemático e fertilíssimo das vanguardas. Como olhar para uma determinada obra quando ela aposta em uma dispersão poética que a desloca constantemente de um meio expressivo para outro? Há que se repensar as formas de repercussão poética de uma obra cujas materialidades são fragmentadas e reclamam um devir diferenciado. Textos de artista, documentos, resíduos, fragmentos, enfim, há que se multiplicar os lugares poéticos de modo a se ampliar a noção de obra. Este é o desafio, proposto já nos anos 1930, por Flavio de Carvalho.

Não seriam a ousadia experimental e existencial de Flavio de Carvalho e sua dispersão poética – tão presentes no experimentalismo pós-68 – mais influentes para a história da arte brasileira do que sua paleta de cores quentes e gestos intempestivos? Será que a inviabilidade para o uso cotidiano do seu *Traje Tropical*, lançado com tanto estardalhaço nas ruas de São Paulo em 1956, torna menos relevante seu pensamento sobre roupa, corpo e cultura? O argumento que pretendo defender é que a poética transitiva e dispersiva de Flavio de Carvalho é exemplar justamente no seu fracasso, insucesso e implausibilidade. A sua insensatez coincide com a coragem de exercer uma liberdade criativa que é fértil pelo simples fato de existir. Gostaria de sugerir que o exercício experimental de Flavio de Carvalho é tanto mais fértil quanto mais os artistas sentem a necessidade de aproximar o fazer da arte do exercício da liberdade, em um mundo obcecado pela eficiência e pela necessidade de produzir. A estética, a ética e a política irmanam-se e potencializam-se nessa sua poética em trânsito.

A importância e o pioneirismo performático de Flavio de Carvalho devem ser medidos pela energia e inventividade que emanam de suas atitudes. Atitudes estas que não se esterilizam em um culto bizarro da personalidade, mas que abrem todo um universo novo de experimentação artística, à margem das instituições e das práticas tradicionais. Poderíamos assim aproximá-lo do que Octavio Paz disse em relação a Mallarmé, a saber, que seu legado não era sua palavra, mas o espaço que ela abre. Por mais caótica que tenha sido essa energia, ela não deve ser desprezada; afinal, seu poder de irradiação ainda não

3 Carvalho, Flavio de. *Dialética da moda – A moda e o novo homem*: xxvi. Texto datilografado pertencente ao acervo do CEDAE-Unicamp, onde se encontram todos os manuscritos do autor sobre a *Dialética da moda*, escritos em 1955-56.

4 Brook, P. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 52.

se esgotou. Essa possibilidade de pensar a atitude enquanto forma nos obriga a reavaliar, sem reducionismos, a própria noção de obra e outros modos de disseminação dentro de contextos culturais específicos.

Em nenhum outro momento de nosso modernismo esteve a natureza corporal da experiência estética tão em evidência como na obra de Flavio de Carvalho. A relação com a dança não é casual. “O bailado é expressão das mais antigas do fluxo de movimentos e traz para a tona da consciência as formas mais antigas da exteriorização e do comportamento do homem”³. De certa maneira, toda a sua produção artística busca exteriorizar emoções primitivas essenciais que teriam sido reprimidas pelo processo civilizatório. Entre o expressionismo e o surrealismo, sua crítica de uma razão instrumental vinha carregada de impulsos primitivos, de um imaginário libertário que via o inconsciente como fonte de criação não domesticada.

A formação de engenheiro, todavia, não foi mero desvio inaugural. Flavio de Carvalho acreditava na capacidade de transformar a natureza pelas invenções tecnológicas, conjugando no homem ocidental seus desejos primitivos com seus anseios de emancipação social e liberdade individual. O que interessava era a busca de uma potência erótica na miscigenação homem/máquina, desconstruindo a lógica metafísica que separava natureza e artifício, corpo e alma. “A Cidade do homem nu”, texto apresentado por Flavio de Carvalho no Primeiro Congresso de Antropofagia, assume uma utopia artística que o acompanha do começo ao fim, que faz convergir interioridade e exterioridade, subjetividade e mundo. O elemento político surge em sua poética como um conflito agudo entre esses pólos, pondo a ênfase nos processos de subjetivação que se contrapunham aos modelos convencionados. A experiência surge em sua obra como princípio de individuação, como subjetividade em trânsito.

Falemos desse que talvez tenha sido o episódio mais marcante e singular de sua trajetória, a *Experiência nº2*, realizada em 1931. Estavam presentes aí vontade conspirativa, risco, delírio e insolência. Em uma São Paulo ainda extremamente provinciana, ele resolve testar os limites de tolerância de uma massa religiosa ferida em seus códigos de comportamento. Durante uma procissão de Corpus Christi ele veste um vistoso boné verde de veludo e caminha, de forma atrevida, na contramão do fluxo de fiéis. Depois de um tempo de aparente invisibilidade e de incômodo tolerado, ele resolve partir para uma provocação deliberada. Resultado: ele só escapou de um linchamento pela intervenção da polícia. O conflito surgia do embate entre o corpo físico, singular e fragmentário do artista provocador e o corpo místico e unitário dos fiéis.

Alguns meses depois, ele lançou um livro em que tentava compreender, com uma escrita teórica bastante selvagem, a tensão desencadeada pela sua experiência/provocação. Sem entrar no mérito conceitual – o que menos importa é se Flavio de Carvalho dá ou não uma explicação cabível para a psicologia das massas ou sobre a natureza da experiência religiosa – o que deve ser ressaltado são a ousadia e a coragem de se colocar em risco, de viver o desconhecido e o inesperado. É curioso que ao longo de todo o livro a palavra *arte* ou *artístico* não apareça para definir o ocorrido. O fato de não ter sido tomado como manifestação artística dá ao acontecido um acento mais trágico, de pôr-se à mercê do destino. O risco concreto da experimentação não pode ser minimizado na avaliação.



Em nenhum momento da perseguição e do quase linchamento passou-lhe pela cabeça defender-se com o argumento de que se tratava apenas de um projeto artístico. O desafio político e a entrada dentro de um outro ambiente, com outras convenções, exigiam que ele assumisse o risco até o fim. Essa indefinição ontológica da *Experiência nº2*, o fato de não se enquadrar em nenhuma categoria tradicional, de ser um experimento antropológico, religioso, artístico e político, de ser tudo e não ser nada, aumenta seu índice de contemporaneidade.

No entanto, mesmo não tendo uma intenção artística, a *Experiência nº2* pode ser tratada artisticamente. De certa maneira, ela se encaixa na questão colocada certa vez por Duchamp sobre como conseguir fazer uma obra de arte que não seja uma obra de arte. Pergunta que o obrigou a trabalhar sempre na fronteira entre o artístico e o não-artístico, testando os limites e levando-os sempre para novas posições. Essa situação desconfortável de não sabermos a priori, diante de certos gestos e atitudes, o que os qualifica como arte é o que nos obriga, como salientou Peter Brook, a nos situar sempre entre duas necessidades: “de um lado, a liberdade absoluta de abordagem, a aceitação de que tudo é possível, e por outro lado o rigor e a disciplina, fazendo ver que tudo não pode ser simplesmente qualquer coisa”⁴. Esse espaço entre “tudo” e “qualquer coisa” é onde se funda a união entre a liberdade estética e a responsabilidade ética na produção experimental do século xx, criando novas formas de pensamento e juízo.

O elemento provocativo e performático da *Experiência nº2* só poderia apontar em uma direção: o teatro. Em 1933, como estréia do CAM (Clube de Arte Moderna, criado por ele e outros parceiros modernistas), ele apresenta o surpre-

5 Junto com a exposição retrospectiva de Flavio de Carvalho na FAAP-SP, sua curadora, Denise Mattar, coordenou a montagem do espetáculo com o diretor José Possi Neto, o que foi fundamental para a sua análise neste momento, e, quem sabe, para a sua devida reavaliação na história do teatro moderno no Brasil.

6 Carvalho, Flavio de. Movimento e destino. In: Dialética da moda xxv. (mimeo).

endente *Bailado do Deus Morto*, que veio a ser o primeiro espetáculo vinculado ao seu *Teatro da Experiência*. Independentemente de qualquer aspecto ideológico, o que mais interessa no *Bailado*⁵ é a força expressiva do teatro/dança: a invenção de uma experiência teatral que se afirmaria pela ação cênica e não pelo texto dramático. A denominação de Teatro da Experiência fala por si. Como observaria no catálogo do III Salão de Maio de 1939 – outra iniciativa de Flavio de Carvalho que contribuiu para a oxigenação de nosso circuito de arte – esse teatro experimental “seria um laboratório e lá seria experimentado o que surgia de vital no mundo das idéias: cenários, modos de dicção, mímica, dramatização de novos elementos de expressão, problemas de iluminação, de som etc.”. Fica explícito aí um desejo de mexer não só com as linguagens artísticas, mas também com as formas tradicionais de recepção. A concentração da expressividade no gesto e no corpo dos atores e a pulsação de luzes e sons de percussão traziam o público para dentro de uma energia emocional que ligava palco e platéia. O cenário simples mas arrojado – misturando tubos de alumínio e um pano de boca transparente, por onde se criavam os mais variados jogos de luz e sombra – expunha uma situação ao mesmo tempo moderna e primitiva. As máscaras de alumínio dos atores/bailarinos, em sua maioria negros, abafavam a dicção, desarticulando as frases e misturando palavras e grunhidos. A marcação dos movimentos era dinâmica e ritualística. Como ele mesmo destacava, “o bailado é movimento sem destino”⁶, ou seja, processo e não projeto. A pulsação física do corpo produz uma plasticidade que une elementos orgânicos e construtivos no espaço cênico.

Tanto o *Bailado* como a *Experiência nº2* devem ser analisados na contramão de uma oposição, típica naquela época, entre radicalização política e experimentação poética. De forma bastante contemporânea, ele desatrelava o político do ideológico, definindo, isto sim, uma dimensão ética para o fazer artístico. Poucos, naquele momento, desafiaram tanto as formas de recepção e de inserção cultural da arte. Seja encenando um ritual primitivo – o bailado –, seja provocando uma reação primitiva dentro de um ritual institucionalizado – a procissão –, Flavio de Carvalho buscava novos territórios de intervenção, instigando o público a viver, mesmo que violentamente, sua expressividade e seus desejos. A possibilidade de dissolução no caos e no informe é um risco que, em certas horas críticas, deve ser corrido no sentido de se gerar uma energia de transformação necessária para a renovação das práticas artísticas.

Feito este percurso, podemos sublinhar os elementos que qualificam a sua poética experimental, sua noção disseminada de experiência que atravessa os campos do teatro, da dança e das artes plásticas, a saber: a procura de uma potência criativa não convencional, que no cruzamento do cotidiano e do poético é capaz de provocar o choque e um forte estranhamento subjetivo. O alcance de uma obra e suas formas de transformação social variam, renovando-se a cada momento da história, forçando o pensamento e a imaginação a cogitar caminhos novos entre o que é e o que pode vir a ser.

Da vivência exteriorizada na arquitetura, para os processos de construção da subjetividade, tudo era experimentação em Flavio de Carvalho. Suas pinturas e desenhos buscavam captar as linhas de força que desenhariam um retrato psicológico do retratado. Mais do que o outro, é o desenho de si, de sua própria



intensidade subjetiva o que se revela no seu traço urgente e agônico. Desarmado diante do desfalecimento da mãe, ele toma o lápis e eterniza um momento singular de dor e desorientação. As linhas, apesar da urgência da hora, dos rabiscos rápidos e ligeiros, transmitem serenidade. A vida parece estar consumindo-se na boca entreaberta pelos suspiros de sofrimento. As palavras escritas na parte inferior de alguns desenhos – “minha mãe morrendo” – mostram uma necessidade de confirmação do que parece capaz de tornar toda a vida um absurdo: a perda da mãe como perda da nossa referência originária. Assim como as linhas, as letras tendem à invisibilidade. Esses desenhos da *Série Trágica* (são nove ao todo focando essa agonia da própria mãe) parecem querer falar mais do veltamento que da visibilidade. Não deixa de ser sintomático que esse artista, que fez da dispersão poética uma estratégia criativa, tenha o ponto mais alto de sua expressão gráfica associado a esse momento radical de passagem que é a morte. Neste aspecto, não precisamos nem destacar o caráter e a temporalidade performática que pulsam nessas linhas trágicas.

Na década de 1950 deve ser destacada sua pesquisa em torno de uma roupa tropical. É bom que se diga que seu interesse não é propriamente a moda, mas caracterizar o vestir como determinante no processo de individuação, sugerindo especificidades tanto do indivíduo como da cultura. Por trás do *Traje Tropical* vemos o mesmo delírio funcional que motivava seus projetos de arquitetura. Apesar de relevantes do ponto de vista da criação, o que menos importa na nossa avaliação é se de fato tanto a roupa como as casas correspondiam às metas apontadas pelas bulas. O que interessa, primeiramente, é a vontade de invenção

7 Carvalho, Flavio de. A grande imaginação do limite vagando pela rua. In: Casa, homem e paisagem. A moda e o novo homem. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 4/3/1956, p. 5.

e a potência visionária, tomando sempre como determinante a sua inserção no tempo e no lugar. Seja na casa, seja na roupa, é sempre o corpo que orienta a experimentação e que determina o processo criativo. É a especificidade de uma linguagem plástica que se desenvolve atrelada ao corpo que está em questão. “É a moda do traje que mais forte influência tem sobre o homem, porque é aquilo que está mais perto do seu corpo e o seu corpo continua sempre sendo a parte do mundo que mais interessa ao homem”⁷. Nada poderia antecipar melhor a proposição de Lygia Clark de que “a casa é o corpo” do que essas experimentações de Flavio de Carvalho.

Como já afirmei, não importa a adequação dessa roupa às exigências de utilidade da nossa época. Enquanto moda em trânsito, o *New Look* é experimentação, ou, usando os seus termos, uma *experiência*. Não seria exagero especulativo associar o *Traje Tropical* aos *Parangolés* de Hélio Oiticica. Entre um e outro há enormes afinidades. Ambos dão ao corpo potência poética, equacionam arte e vida, fazem da cidade e do seu fluxo transitório e precário alimento para suas experiências, vêem na rebeldia um princípio de individuação, e, principalmente, assumem a criação artística como uma prática libertária. Todas essas características vinculam Flavio de Carvalho à geração experimental que surge no final dos anos 1960 – filhos do neoconcretismo e do tropicalismo.

Vista como um todo, a obra plural de Flavio de Carvalho nos obriga a rever certas leituras de nossa história da arte. Apesar da importância dos anos 1950 e do concretismo na constituição de uma cultura plástica efetivamente moderna no Brasil, alguns artistas, e Flavio de Carvalho é um deles, já vinham semeando o terreno. Mais do que isso, abriu-se com ele, através de sua inquietação e criatividade, um espaço de experimentação que só mais tarde iria florescer.

A relevância dada ao corpo no seu processo de criação – da *Experiência n^o 2* ao *New Look* – revela o quanto a sua obra exige, daquele que dela se aproxime, um compromisso que ultrapasse o âmbito puramente formal. Trocando em miúdos, suas experimentações estão sempre apostando na reciprocidade entre o estético e o ético. Seja construindo, vestindo, viajando, desenhando, é a vivência integral do acontecimento artístico e a *reinvenção* das formas de vida que estão em jogo na poética fragmentada e múltipla de Flavio de Carvalho.

LUIZ CAMILLO OSORIO
É DOUTOR EM FILOSOFIA
PELA PONTIFÍCIA UNIVERSI-
DADE CATÓLICA DO RIO
DE JANEIRO E PROFESSOR
DE ESTÉTICA E HISTÓRIA DA
ARTE NO DEPARTAMENTO
DE TEORIA DO TEATRO DA
UNIVERSIDADE DO RIO DE
JANEIRO. ASSINA A COLUNA
DE CRÍTICA DE ARTE DO
JORNAL O GLOBO,
E ESCREVE REGULARMENTE
SOBRE ARTE EM REVISTAS
ESPECIALIZADAS E TEXTOS
CRÍTICOS PARA CATÁLOGOS
DE EXPOSIÇÕES. AUTOR
DOS LIVROS *FLÁVIO DE
CARVALHO* (COSACNAIFY,
2000) E *ABRAHAM PALATNIK*
(COSACNAIFY, 2004).

“All truth contains an outer element to be perpetually disregarded. An act of generosity entails, as a result, throwing the truth at people so that truth becomes infinite at the same time as it deserts me.” – J. P. Sartre



THERE'S ONLY ONE OF ME! THE EXPERIMENTS OF FLAVIO DE CARVALHO LUIZ CAMILLO OSORIO

“There’s only one of me” was Flávio de Carvalho’s immediate reply when a crowd threatened to lynch him. But it was Carvalho himself who had provoked the incident, back in 1931, by inciting the members of a religious procession, and thereby putting his life at threat. “It was obvious that people felt attracted by my irreverence, which was both daring and heroic in character – the women in the procession surreptitiously revealing their female side”¹. The idea of the “one” against the “many” is a type of poetic motto that enables an understanding of the varied opus of Flávio de Carvalho, which is marked by his unique character. One can see an obvious connection with the European avant-garde as well as Brazilian modernism, but the range of poetic styles he displays single him out and make him distinctive. By choosing to remain an underground artist and displaying a multifaceted creative talent, he has been hard to place within a particular historical movement. Hard, but not impossible; finally, his relevance to contemporary generations is being noted. As the artist Antonio Manuel wrote back in the 1970s, “Flávio de Carvalho drew on events from his era in ways that would be relevant for generations to come”².

Flávio de Carvalho is one of the few Brazilian artists, between 1930 and 1940, who was attuned with a poetic rebelliousness of the Dada and surreal movements. It is worth noting that having trained in Europe as an engineer and artist, during the First World War, he returned to Brazil shortly before the Week of Modern Art in 1922. The contradictions of a conservative society, Catholic and disorganized, undergoing economic and cultural modernization are themes that he explores in his work and emerge in poetic terms. His paintings dating back to the 1930s dealt with an anti-religious rhetoric and blend figurative elements into fragmented and fantastical compositions. We can see sinuous and organic lines charged with erotic references. Everything in these paintings is suggestive, and nothing is revealed immediately.

Certain Brazilian modernists, in particular Ismael Nery and Murilo Mendes, have clear connections with surrealism. Such links, however, were closer to dreamlike and anti-realist imagery than to a specifically iconoclastic posture and a deliberate challenging of cultural mores and institutions. In this respect Flávio de Carvalho is an emblematic figure. His contact with Oswald de Andrade and with Antropofagia was critical.

These were two like-minded people, who defended their beliefs on fantastic and visionary terms, but all the while using a systematic framework. Flávio de Carvalho published a series of interviews in the *Diário de São Paulo* newspaper, in the middle of the 1930s, with personalities from European culture such as Man Ray, Marinetti, Tristan Tzara, André Breton, Herbert Read and Roger Callois. All these people, in one way or another, were linked to the surrealist movement.

One of the challenges facing this generation of surrealists was how to rethink what constitutes a work of art and the different ways in which such work could be produced and disseminated. This necessarily forces us to question how art has been received and placed in its historical context. Flávio de Carvalho’s multifaceted work and its repercussions, in the meeting point of art and life, should be thought of within the avant-garde’s problematic albeit productive framework. How should one address a particular work of art when its premise is based on a diverse means of expression, which constantly oscillates from one expressive means to another? One need rethink the poetic consequences of an oeuvre that is based on different means of expres-

sion, which dictated how such work evolved in practice. Artists' texts, documents, remnants, fragments, in brief, one has to multiply the locus of artistic expression in such a way as to expand the notion of what makes a work of art. This is the challenge that Flavio de Carvalho proposed back in the 1930s.

One could argue that it was the experimental and existential boldness of Flavio de Carvalho and his poetic variety – so obvious in post-1968 experiments – that most influenced the history of Brazilian art rather than his palette of warm colours and lively brush strokes. Could it be that the impracticality of his tropical outfit, launched with such impact in the streets of São Paulo in 1956, made his reflections on clothes, the body and culture irrelevant? The argument that I hope to defend is that the transitive and widely spread poetry of Flavio de Carvalho is exemplary in displaying its fragility, failure and incoherence. His irrational nature coincided with a conviction to be creative, which simply by dint of existing, is fertile ground for art. I would like to suggest that the experimental process, as used by Flavio de Carvalho, is so much more productive when artists feel the need to bring together the act of making art with the act of exercising freedom in a world obsessed with efficiency and a compulsion to produce. Aesthetics, ethics and politics unite together and strengthen in this framework of poetry in motion.

The importance of Flavio de Carvalho both as an artist and in pioneering performance art in Brazil should be gauged by the energy and inventiveness in his actions. Such actions do not paralyse themselves in a strange personality cult, but rather open an entire universe of artistic experiments, on the fringes of institutions and traditional practices. We can subsequently see Flavio de Carvalho in equivalent terms to those that Octavio Paz used when referring to Mallarmé, in saying that his legacy

was not his words, but the space that he conquered. However chaotic Flavio de Carvalho's legacy might be one should not ignore his ability to influence others. This possibility to question our actions as artistic form forces us to reassess both the notion of what constitutes a work of art and other means of communication within specific cultural contexts.

In no other moment within Brazilian modernism has the physical nature of aesthetic experience been so present as in the case of the works of Flavio de Carvalho. The connection between his work and dance is no accident. "Dancing is the oldest form of expression of movement in process and makes conscious the most ancient examples of externalisation and of human behaviour"³. On one level, all of Flavio de Carvalho's artistic production seeks to externalise primal emotions which had been repressed by civilization. Between expressionism and surrealism, his criticism of instrumental reason came charged with primitive impulses, from a libertarian thought process in which the unconsciousness acts as a source of untamed creativity.

The engineering training, nevertheless, was not a false start. Carvalho believed in man's ability to transform nature through technological inventions, bringing together western man's primitive desires with his aspirations for social emancipation and individual freedom. What interested him was the search for an erotic power in the interaction between man and machine, thus deconstructing the metaphysical logic that separates what is natural and what is artificial, the human body and the human soul. The "Cidade do homem nu", a text presented by Flavio de Carvalho during the first congress of Antropofagia, incorporates the concept of an artistic utopia, a theme present throughout his career, converging interior and exterior, subjectivity and the world. The political element emerges in his poetics

as a sharp conflict between these extremes, placing the emphasis on a subjectifying process which is counterbalanced with conventional models. The experience emerged in his work based on the principle of individualisation, and subjectivity in motion.

Now we will address possibly the most striking and singular episode in his career, namely *Experiência nº2*, performed in 1931, embracing a willingness to plot, take risks, become delirious and be insolent. He decided to test the limits of religious tolerance at a time when São Paulo remained extremely provincial. During a Corpus Christi procession, wearing a strikingly green velvet cap, he walked defiantly against the flow of the congregation. After a time of apparent invisibility and tolerated discomfort by the congregation, he decided to embark on deliberate provocation. The result? He only managed to escape being lynched due to police intervention. The conflict stemmed from the confrontation between the provocative artist's single and separate physical body, and the mystical and united body of the congregation.

Some months later, he launched a book in which he tried to understand, with a radical and theoretical style, the tension released by his experience of provocation. Irrespective of the conceptual accuracy – whether or not Carvalho provided a plausible explanation for mass psychology or for the nature of religious experience – what needs to be pointed out is Carvalho's readiness to be daring and courageous and to put himself at risk, to face the unknown and the unexpected. It is curious that throughout the book, the terms *art* and *artistic* are not used to explain what has happened. The fact of not being described as art, lends the event a tragic slant, and places it in mercy's hands. In assessing Carvalho's work we must not underestimate the concrete risks associat-

ed with experimentation. In no moment in facing persecution, even when he was virtually lynched, did it occur to him to use the argument that it was solely an artistic project. The political challenge combined with his entrance into another sphere with other conventions, demanded that Carvalho assumed the consequences of taking such a risk right to the end. This lack of ontological clarity within *Experiência nº2*, the fact that he didn't limit his work to any traditional category, and that it was an anthropological, religious, artistic and political experiment, that it was everything and also nothing, makes his work all the more relevant in contemporary terms.

Nonetheless, even without artistic intention, *Experiência nº2* can be seen in an artistic framework. To a certain extent, it fits within the parameters of the question posed by Duchamp regarding the issue of how to produce a work of art which is not a work of art. This question forced him to work on the border between what is and isn't artistic, testing limits and continually pushing new boundaries. The uneasiness of not knowing *a priori* what defines certain gestures and attitudes as art, is what forces us, as Peter Brook pointed out, to place ourselves between two different needs: "on the one hand, total freedom to address issues, the belief that everything is possible, and on the other hand the rigour or discipline, making us realise that everything has to be a certain way"⁴. In this space between "everything" and "anything", a union of aesthetic freedom and ethical responsibility, on which 20th-century experimental production is based, new forms of thinking and judgement are produced.

The provocative and performance element of *Experiência nº2* points to one direction: the theatre. In 1933, on the opening of the Modern Art Club (CAM), founded by him and other modernist partners, he presented the striking *Bailado do Deus Morto*,

which was the first performance linked to his *Teatro da Experiência*. Regardless of any ideological aspect, what matters most in *Bailado*⁵ is the expressive strength of dance theatre: the invention of experimental theatre highlighted by the action as opposed to the text. The term Experimental Theatre speaks for itself. As could be seen in the catalogue of the 3rd May Salon of 1939 – yet another Carvalho initiative which brought innovation to the art circuit – such experimental theatre "would become a laboratory in which what is vital in the world of ideas would emerge: sets, elocution, mime, dramatization of new means of expression, lighting and sound issues, etc.". In this context, an explicit desire becomes apparent regarding how to deal with not only artistic language, but also with how theatre is traditionally received. By condensing expression within the actors' bodies and gestures, and generating flickering lights and percussion sounds, an emotional energy is created, uniting performers and spectators. The set is simple yet bold – mixing aluminium tubes and a transparent backdrop, creating a play of light and shadow, the result being both modern and primitive. The aluminium masks of mostly black actors/ dancers muffle their voices, making their sentences unclear and mixing words and grunts. The movements have a dynamic and ritualistic rhythm. As Carvalho himself underlined, "the dance is movement without aim"⁶, or put differently, it is a process, not an end in itself. The physical beating of the body produces a fusion of organic and constructive elements within the stage set.

Bailado as much as *Experiência nº2* need to be seen in contrast to the conflict between political radicalism and poetic experimentation witnessed at the time. In an extremely modern way, he separated the political from the ideological, thereby defining an ethic dimension for artistic activity. Few, at the time, chal-

lenged to such a degree the forms of experiencing and the cultural application of art. Whether staging a primitive ritual of dancing or triggering a primitive response within an institutionalised ritual – the religious procession – Flavio de Carvalho sought new realms of intervention, prompting the public, albeit violently, to express itself and its desires. The possibility of dissolution into chaos and confusion is a risk that, at a certain critical moment, has to be taken so as to create energy that promotes change, which is needed for the renovation of artistic practices.

Furthermore, we can underline the elements that define his poetics of experimentation, his notion of experience, which is common to theatre, dance and the visual arts, namely the quest for creative unconventional power, which in blending the day to day with the poetic is able to provoke a shock and a strong subjective estrangement. The repercussions of an art work and its impact on social change vary, reinventing itself depending on the historical context, provoking one's thought process and one's imagination to consider new paths between what is and what might be.

Both in his architectural practice and in the inner process which led to the construction of subjectivity, everything was an experiment for Flavio de Carvalho. His paintings and drawings sought to capture the fundamental lines intended to render a psychological portrait of the person being depicted. He ends up drawing himself rather than the subject, due to the subjective intensity as revealed by the troubled and painstaking nature of his lines. Paralysed in front of his agonizing mother, Carvalho uses the pencil to eternalise a singular moment of pain and disorientation. The lines, despite their urgency and the quick and light scribbles, project calmness. Life appears to be consumed by breaths of suffering emerging from her semi-open mouth. The words written in the lower part of cer-

tain drawings – such as “my mother dying” – reveal a need for confirmation which seems capable of making life an absurdity: the loss of one’s mother is tantamount to losing our original source. And like the drawn lines, the words are virtually invisible. These drawings in the *Trágica* series (which are nine in all, focused on his own mother’s agony) appear to veil rather than unveil. It is no wonder that for such an artist, whose broad-ranging poetics became a creative strategy, the zenith of his graphic expression became associated with this critical rite of passage, notably death. In this respect, it goes without saying that the nature and the time frame of a performance beat within such tragic lines.

In the 1950s his research on tropical clothing stands out. It is worth stating that his interest was not specifically in fashion, but in making the act of dressing a defining character in creating individual identity, saying as much about the individual character as his culture. Behind the tropical outfit lies the same functional fantasy which motivated his architecture projects. Although it is relevant from a design-oriented view, the fact that his outfit and his houses complied with project specifications is of little importance. What interests us primarily is both the desire to invent and the visionary powers, always taking into account his local and historic context. Be it a piece of clothing or a house, it is always the body which determines the creative process. What is at stake is the specificity of visual language, which is developed in conjunction to the body. “It is the style of the outfit which has the strongest influence over man, because it is that which is the closest to his body, and a man’s body continues to be the aspect of life which most interests him”⁷. Nothing could better anticipate Lygia Clark’s proposition “our home is our body” than these experimental examples of Flavio de Carvalho.

As I have already stated, it doesn’t matter how practical this outfit proved to be in modern terms. As transitional fashion, the *New Look* is experimental, or to use Carvalho’s terms, an experience. It would not be an exaggeration to associate the tropical outfit to Hélio Oiticica’s *Parangolés*. Between the two there are significant parallels. Both endow the human body with poetic power, equating art and life, making the city and its transitional and precarious flux a nurturing source for their experiences, considering rebelliousness a tenet of the process of becoming an individual, and critically, regarding artistic practice as libertarian. With such characteristics Flavio de Carvalho can be linked to an experimental generation which emerged at the end of the 1960s – the inheritors of neoconcrete movement and tropicalism.

Seen in its plurality, the work of Flavio de Carvalho forces us to question certain interpretations within our history of art. Despite the importance of the 1950s and of concrete art in the building of an effectively modern visual culture in Brazil, some artists, including Flavio de Carvalho, had already sown the seeds for this development. Furthermore, it was he who opened a sphere within which to experiment, due to his inquiring mind and creativity. Only later would such experimentation bear fruit.

The importance he ascribed to the human body in the process of creation – from *Experiência nº2* to *New Look* – reveal to what extent Carvalho’s work demands, from those who approach it, a commitment which transcends the purely formal sphere. In other words, his experiments are always based on the reciprocity between aesthetics and ethics. What is at play, whether it be in building, dressing, travelling or drawing, is a complete experience of the artistic practice and the *re-invention* of life forms in Flavio de Carvalho’s fragmented and multifaceted poetics.

1 Carvalho, Flavio de. *Experiência nº2*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001, p.20.

2 This quote is part of an unpublished text written by the artist Antonio Manuel for Funarte in 1975.

3 Carvalho, Flavio de. *Dialética da moda – A moda e o novo homem: xxvi*. Typed text belonging the CEDAE – Unicamp archive, where all the author’s manuscripts regarding the Dialectic of fashion, written between 1955-56, can be found.

4 Brook, P. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p.52.

5 Alongside Flavio de Carvalho’s retrospective exhibition at FAAP-SP, the show’s curator, Denise Mattar, organized a performance with director José Possi Neto. This was fundamental for his analysis at the time and, arguably, for a much needed reassessment of the history of modern theatre in Brazil.

6 Carvalho, Flavio de. *Movimento e destino*. In: *Dialética da moda xxv*. (mimeo).

7 Carvalho, Flavio de. *A grande imaginação do limite vagando pela rua*. In: *Casa, homem e paisagem. A moda e o novo homem. Diário de São Paulo*. São Paulo, 4/3/1956, p.5.

LUIZ CAMILLO OSORIO HAS A PHD IN PHILOSOPHY FROM THE PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO AND HE IS A PROFESSOR OF AESTHETICS AND ART HISTORY AT THE DEPARTMENT OF DRAMA THEORY OF THE UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO. HE WRITES AN ART CRITIC SECTION FOR THE NEWSPAPER O GLOBO, AND WRITES REGULARLY ABOUT ART IN SPECIALIZED MAGAZINES AND ALSO WRITES CRITICS FOR CATALOGS OF EXHIBITIONS. HE WROTE THE BOOKS *FLÁVIO DE CARVALHO* (COSACNAIFY, 2000) AND *ABRAHAM PALATNIK* (COSACNAIFY, 2004).

PUBLICADO ORIGINALMENTE EM *MENDIETA, EARTH BODY: SCULPTURE AND PERFORMANCE, 1972-1985*. WASHINGTON: HIRSHHORN MUSEUM, 2004.

ÚNI CA ENER GIA

GUY BRETT

1 Mendieta, Ana. Apud Wilson, Judith. Ana Mendieta Plants Her Garden. *The Village Voice*. 13-19 de agosto de 1980, p. 71.

2 Mendieta, Ana. Apud Barreras del Rio, Petra. Ana Mendieta, An Historical Overview. In: *Ana Mendieta Retrospective*. Nova Iorque: New Museum, 1987, p. 31.

3 Mendieta, Ana. Apud Wilson. Op. cit..

4 Mendieta, Ana. Trecho de nota não publicada, sem data. Apud Merewether, Charles. From Inscription to Dissolution: An Essay on Expenditure in the Work of Ana Mendieta. In: *Ana Mendieta*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1996, p. 101.

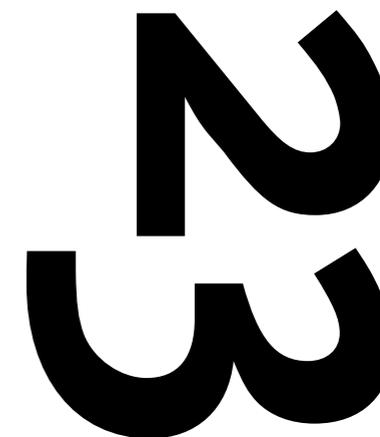
5 Mendieta, Ana. Leitura com slides na Universidade de Alfred. Nova Iorque, 1983.

Foi a própria Ana Mendieta que usou a frase “Estou entre duas culturas”¹. A declaração surgiu em uma entrevista concedida durante sua segunda visita a Cuba, quando pensava em retornar ao país natal para realizar trabalhos como artista. Proferidas por Mendieta, estas palavras adquirem uma ressonância particular, em razão do que sabemos de sua breve existência. As circunstâncias de sua transferência de Cuba para os Estados Unidos aos 12 anos, junto com a irmã mais velha, Raquelín, sem saber falar inglês, crescendo em uma série de instituições, lares adotivos e internatos, em uma região longínqua conhecida pelos invernos rigorosos, levaram-na a experimentar um profundo deslocamento. “Sintome tomada pela sensação de ter sido arrancada do útero (a natureza). A arte é a forma pela qual restabeleço minhas ligações com o universo. É um retorno à origem maternal”².

A metáfora da perda se refere, aqui, a Cuba, mas Mendieta acreditava em uma noção mais geral de “América Latina”. Considerava que, apesar das disparidades, havia semelhanças entre as diversas culturas latino-americanas, a ponto de diferirem,

como um todo, da cultura norte-americana. Este sentimento se confirmou na primeira vez em que saiu dos Estados Unidos desde que havia chegado de Cuba: quando visitou o México, em 1971, em uma viagem de estudos arqueológicos financiada pela Universidade de Iowa (“mergulhar no México foi como voltar às origens, como conseguir um pouco de magia pelo simples fato de estar lá”³). Mesmo na Itália, para onde foi em 1983 com uma bolsa de estudos (o Prix de Rome concedido pela Academia Americana), experimentou a mesma sensação, de ser parte de um todo.

Não há dúvida de que sua identidade latino-americana se expandiu e se tornou evidente diante dos costumes do meio-oeste americano, em um processo – a princípio doloroso, mas triunfante posteriormente – de compreensão da própria diferença. Mendieta escreveu que era vista como “um ser erótico (o mito do latino *caliente*), agressivo e de alguma forma ligado à perversão”⁴. “A minha cultura de origem é bastante sensual, direta...”, disse, em resposta a uma pergunta realizada durante palestra na Universidade de Alfred, em 1983⁵. Características



tidas como normais em uma determinada cultura tornam-se estranhas e ameaçadoras em outra.

Ao levantar tais questões, estaríamos à beira de um território “por onde os anjos não passam”⁶, de um território de estereótipos reducionistas? Será que a diferença cultural pode existir tanto como clichê quanto como verdade? Talvez a resposta seja afirmativa, pois as características culturais existem em um jogo de contradições e relativismos. Ao definir as diferenças entre o “caráter” latino-americano e a cultura anglo-saxã, Mendieta citava com frequência o poeta mexicano Octavio Paz em seu famoso livro *O Labirinto da Solidão* (1959). Em um dos capítulos, Paz faz uma comparação reveladora entre as *fiestas* mexicanas (“com cores primárias e violentas, trajes e danças estranhos, fogos de artifício e cerimônias, e uma profusão inesgotável de surpresas”) e as reuniões sociais e as temporadas de férias norte-americanas e européias (“que não possuem nenhum tipo de rito

ou cerimônia e são tão individualistas e estéreis quanto a cultura que as inventou”).

Parece que estamos diante de uma polarização de valores culturais em que os traços de uma cultura não se confundem com os de outra. No entanto, a descrição das *fiestas* de Paz aproxima-se dos escritos do russo Mikhail Bakhtin sobre o carnaval, que é um fenômeno universal, emergindo e desaparecendo em diversos momentos históricos, em diferentes países. Não se trata de uma diferença ontológica, mas de uma diferença histórica, enraizada no tempo e na evolução das formas sociais. Além disso, não há dúvida de que, a cada momento e em cada lugar, há todo um jogo de emoções. Paz compara a breve explosão de festividade com a realidade cotidiana do mexicano, “quieta e sombria” no resto do ano. “Não há nada mais animado do que a *fiesta* mexicana, mas também não há nada mais pesaroso”⁷.

Por esse motivo, a influência norte-americana sobre Mendieta não deve ser vista exclusivamente

em termos de censura ou repressão, mas também como uma libertação. Como se sabe atualmente, foi por intermédio de Hans Breder (um viajante transcultural) e seu curso pioneiro de *intermedia* na Universidade de Iowa, combinando dança, teatro, linguagem escrita e música às artes visuais, que Mendieta entrou em contato com a vanguarda do início dos anos 1970. Havia uma intensa atmosfera de interdisciplinaridade, comum aos momentos particularmente criativos do século xx. Em seu ensaio, Olga Viso conta que as oficinas de Breder também atraíam estudantes dos departamentos de matemática, psicologia, literatura comparada e antropologia. Nessa mesma época, Mendieta trava contato com o movimento feminista, que se alastra pelo mundo da arte por volta de 1970. Nesse ano, o terceiro de seu curso na Universidade de Iowa, a artista também obtém a cidadania norte-americana.

Em Iowa, em um ambiente experimental extremamente estimulante, pode-se identificar, na obra de Mendieta, a influência de uma estética rebaixada. Havia na época uma série de termos correntes para descrever essa tendência: “estruturas primárias”, “arte ABC”, “arte minimalista”; uma sensibilidade que se universalizava, passando por todo o espectro artístico do que veio a ser rotulado arte conceitual, *land art*, *body art*, instalação e performance. Podia-se percebê-la no trabalho feito no nível do chão de Carl André, nas lâminas e tubos de chumbo escorados de Richard Serra, nas obras cinéticas de Hans Haacke, envolvendo a transformação de materiais e processos naturais de mudança, nas intervenções na natureza realizadas por artistas como Robert Smithson ou Michael Heizer, nos *happenings* de Allan Kaprow e nos *body works* de Vito Acconci (Haacke e Kaprow haviam comparecido ao curso de Hans Breder como artistas visitantes). É até certo ponto paradoxal que, ao expandir as fronteiras,

o lugar e o conceito de arte, esses experimentos tenham se guiado por princípios tão rigorosos, respeitando a realidade física do espaço presente, do tempo real e do corpo, excluindo a composição, a emoção e o simbolismo. Mas esse paradoxo beneficiou Mendieta. Os títulos rudes, literais e descritivos de seus primeiros trabalhos (*Glass on Body*, *Woman with Feathers*, *Death of a Chicken*, *Rape Scene*) realçam seu vigoroso conteúdo emocional⁸. Um dos elementos mais convincentes de sua série *Siluetas* é a centralidade e a continuidade de sua “estrutura primária”, o contorno de seu corpo, que destaca a fluidez e a sutileza da intervenção do meio natural. Esse corpo-signo sempre retorna para ser, de novo, consumido, derretido, levado pela água, desfeito pelos elementos de seu entorno. As *Siluetas* são “uma longa série que nunca vai terminar”, disse a artista⁹. Resta uma pergunta: será que, se não tivesse sido exposta à estética minimalista, teria ela conseguido um efeito tão marcante em termos de simplicidade e serialidade?

Nesse mesmo período, Mendieta conhece o que era, então, o movimento de arte feminista mais poderoso do mundo. Ao passo que “na sociedade européia culta, autodenominar-se feminista significaria ser ridicularizada e ignorada”, nas palavras de Lucy Lippard em um de seus primeiros e importantes artigos sobre a *body art* feminina, nos Estados Unidos já havia uma “base ampla de apoio e uma competência interpretativa provenientes do movimento das mulheres”. Nesse artigo, Lippard compara de forma pontual a *body art* produzida pelas mulheres e pelos homens. “Há exceções de ambos os lados”, afirma Lippard, “mas, se o desconforto feminino é tratado de forma positiva, com suavidade, em atos de auto-exploração, autocrítica e transformação, a ansiedade acerca da função masculina tende a tomar uma forma violenta, até mesmo



ANA MENDIETA. UNTITLED (SILUETA SERIES, IOWA), 1977 – © THE ESTATE OF ANA MENDIETA COLLECTION. COURTESY: GALLERY LELONG, NEW YORK

6 N.E.: *Where Angels Fears to Tread* é o título de uma novela do escritor inglês E. M. Foster.

7 Paz, Octavio. *The Labyrinth of Solitude: Life and Thought in Mexico*. Trad. Lysander Kemp. Nova Iorque: Grove Press, 1961, p. 47-64.

8 Na verdade, não se tem certeza se havia realmente a intenção de intitular os trabalhos, pois os títulos parecem indicar uma relutância em dar nomes, contendo ou criando distância da experiência bruta.

De qualquer forma, a literalidade permanece, o que está em consonância com o espírito do minimalismo.

9 Mendieta, Ana. Apud Perrin, Marlene J. *Ana Mendieta works with nature to produce her art*. *Iowa City Press-Citizen*. 2 de dezembro de 1977.

autodestrutiva”. Em contraste com toda a história da representação do corpo feminino pelos homens, “no momento em que as mulheres usam o seu próprio corpo na arte, estão usando na verdade o seu próprio ser, fator psicológico da maior relevância, pois assim convertem o seu rosto e o seu corpo de objeto a sujeito”¹⁰.

Lucy Lippard conheceu Ana Mendieta na Universidade de Iowa, no início dos anos 1970. “Na época, e desde então, impressionou-me a sua intensidade”, diz Lippard¹¹. A recente redescoberta e reavaliação das primeiras performances e *body works* de Mendieta – no momento de sua passagem por Iowa e da explosão do movimento da arte feminista nos Estados Unidos – tornaram as palavras de Lippard particularmente reveladoras. Comparados à aura de “magia” (Mendieta empregava esta palavra com frequência) e à sugestão de metáfora características da longa série de *Siluetas*, os primeiros trabalhos de Mendieta apresentam uma natureza direta, confrontadora, audaz e às vezes até brutal. Depois de ler sobre o estupro e assassinato de uma colega da universidade, Mendieta apresentou duas *Rape Scenes* utilizando seu próprio corpo, uma em ambiente externo e outra em ambiente interno. O ambiente interno era seu próprio apartamento, mal-iluminado, onde, sem ser avisados, professores e estudantes encontravam seu corpo nu, amarrado e ensanguentado, dobrado sobre uma mesa. Pode-se avaliar o efeito da *Rape Scene*, como trabalho de uma mulher e de uma artista, a partir das próprias palavras de Mendieta: “Eu realmente ia conseguir, pois estava trabalhando com sangue e com o meu próprio corpo. Os homens preferiam a arte conceitual e os seus trabalhos eram todos austeros”¹².

A consciência dessa capacidade de Mendieta de apresentar os fatos com tanta ousadia torna ainda mais evidente o tipo singular de intensidade presen-

te nas *Siluetas*. É como se, nos primeiros trabalhos, enfrentasse a discriminação, a violência, o ódio, o sofrimento, o sentimento de cisão, enquanto, nos trabalhos posteriores, buscasse a harmonia e a regeneração. Os primeiros projetam-se despojadamente no aqui-e-agora; os últimos, em um enorme espaço de tempo que funde toda uma perspectiva da história humana aos ciclos recorrentes da natureza. No entanto, a intensidade de ambos decorre de sua presença física e de seu processo de transformação material. “O seu trabalho ganha em qualidade quando o seu processo de trabalho se torna mais físico”, lembra o artista porto-riquenho Juan Sanchez, seu amigo¹³.

Um dos aspectos mais impressionantes das *Siluetas*, intensificado pelo acréscimo de cada silhueta à série (infinita), é a criação compartilhada. Cada pequeno detalhe de cada *site* e de sua efigie feminina reclinada, seja uma parede de pedra, um barranco, uma vala ou um riacho, um tronco de árvore, uma ladeira de cascalho, a lama da margem de um rio, a areia da praia, os despojos trazidos pelo mar, a terra de um pântano, um juncal, a grama ou a neve, torna-se parte do “fazer”. A artista acrescenta os seus próprios materiais, bastante peculiares, por vezes uma mistura de pólvora (fabricada por ela mesma) e açúcar, à qual atea fogo, criando uma complexa alquimia. Além disso, produção e dissolução estão unidas no mesmo processo; não existe um momento de finalização da obra. A arte de Mendieta alcança tamanho grau de condensação, que todos esses elementos ficam intensamente gravados na mente, seja se presenciarmos o processo *in loco*, assistimos ao filme, observamos uma fotografia ou, ainda, se vemos uma simples reprodução em um catálogo de arte (cada meio pode ser mais ou menos adequado, mas todos são formas de testemunho).

Em certo sentido, seu fazer constitui um outro aspecto de sua posição intermediária. A artista dá

ANA MENDIETA. UNTITLED (RAPE SCENE), 1973 – © THE ESTATE OF ANA MENDIETA COLLECTION. COURTESY: GALLERY LELONG, NEW YORK

10 Lippard, Lucy. The Pains and Pleasures of Rebirth: Women’s Body Art. *Art in America*. Maio de 1976, p. 75-79.

11 Lippard, Lucy. Ana Mendieta 1948-1985 (obituary). *Art in America*. Novembro de 1985, p. 190.

12 Mendieta, Ana. Apud Wilson. Op. cit..

13 Sanchez, Juan. Depoimento ao filme *Ana Mendieta: Fuego de Tierra*. Direção de Nereyda Garcia-Ferraz e Kate Horsfield, produção de Kate Horsfield. 50 mins. 1987.



14 Lippard, Lucy. Artigo sem título. In: Eshleman, Clayton e Eshleman, Caryl (ed.). A Tribute to Ana Mendieta. *Sulfur* (Eastern Michigan University). vol. 22. Primavera de 1988, p. 77.

Tenho consciência de que, por trás da expressão aparentemente equilibrada de Lippard, existem contradições poderosas. Ana Mendieta foi marginalizada pelo mundo artístico durante anos, não apenas como

mulher (era conhecida como a esposa de Carl André), mas também como latino-americana. Quando viva, a maioria das exposições de que participou foi de arte feminina ou latino-americana. Sua irmã Raquelín, que herdou

seu espólio, decidiu não permitir que o trabalho de Ana figurasse em exposições de arte latino-americana até que fosse reconhecida pelas suas próprias qualidades como artista e não pelo fato de ser mulher ou latino-americana.

15 Perreault, John. *Earth and Fire: Mendieta's Body of Work*. In: *Ana Mendieta Retrospective*. Op. cit..

16 Bachelard, Gaston. *The Flame of a Candle*. Dallas: The Dallas Institute of Humanities and Culture, 1988, p. 2.

17 Maler, Leopoldo. Carta ao autor (23 de julho de 2000). A exposição de Maler, "Mortal Issues: A Sanctuary with Flames and Figures", foi realizada na Galeria Whitechapel, em Londres, em 1976.

início a um processo, mas não controla o seu desfecho. Ela permite a ação da natureza sobre sua obra, ao mesmo tempo em que age sobre a natureza. Sendo assim, só faz aumentar a complexidade das influências recíprocas sobre sua prática artística, o que Lucy Lippard prefere denominar, ao se referir especificamente a Ana Mendieta, "integração cultural", em lugar de alienação¹⁴. À primeira vista, as palavras de Lippard parecem descrever uma situação excessivamente harmoniosa, incongruente com a vida da artista, claramente marcada pelo conflito. Contudo, é possível que Lippard esteja se referindo a uma conseqüência mais ampla, de longo prazo, da arte de Mendieta: a dissolução das fronteiras. Com o mesmo espírito, uma vez que pouco se explorou esse aspecto da sua obra, a proposta deste ensaio é estabelecer algumas conexões (jogos de semelhanças e diferenças) entre a práxis artística e a posição de Mendieta e as de outros artistas latino-americanos que atuaram mais ou menos na mesma época, independentemente de terem se conhecido. Não se trata de traçar influências, e sim afinidades, paralelos, simultaneidades, ressonâncias, idéias que estão no ar em determinados momentos, cujos significados creio não terem sido devidamente explorados. O foco será a série *Siluetas*, possivelmente a sua maior contribuição para a arte. Algumas dessas conexões podem ser exploradas por meio de dois elementos que formam o título de um artigo de John Perreault sobre a obra de Mendieta: fogo e terra¹⁵.

CHAMA NUA

"O fogo sempre foi um elemento mágico para mim... a fusão... a transformação dos materiais", comentou Ana Mendieta, de improviso, durante uma palestra com exibição de *slides* de seu trabalho na Univer-

sidade de Alfred, em 1983. O fogo (pólvora em ignição) foi utilizado na série *Siluetas*, em Iowa, em *Burial of Nãñigo* (velas negras) na Galeria Greene Street, em Nova Iorque, em 1976, e em *Ánima* (fogos de artifício), no mesmo ano. O fogo impressiona especialmente nos filmes de seus trabalhos, pois é energia fugaz, de existência breve, ao contrário das mudanças da terra, muito mais lentas. Por outro lado, se utilizarmos um outro parâmetro, a contemplação do fogo abre uma escala temporal bem mais extensa. Nas palavras de Gaston Bachelard, em *The Flame of a Candle*, verdadeira meditação em formato de livro, "obedecendo a uma das leis mais consistentes do devaneio que se desenrola diante de uma chama, o sujeito que divaga passa a habitar um passado que não é mais exclusivamente seu, o passado das primeiras fogueiras do mundo"¹⁶.

Impressiona que os artistas latino-americanos tenham partido de categorias primordiais como a terra ou o fogo, elaborando a sua natureza cósmica e transformando-as em metáforas da luta social contemporânea. Estas categorias não são, é claro, exclusivas da América Latina, mas parece que nessa parte do mundo retiveram uma carga emocional e simbólica, uma capacidade de se referir àquilo que "é realmente importante". Essas categorias se entrelaçaram, não raro de forma indissociável, às metáforas da realidade cultural do artista, em nível popular e/ou nativo, que alimentam, em larga escala, o seu trabalho e imaginação. Em certo sentido, esse processo nada mais é do que uma versão particular de uma característica geral da arte do século xx, qual seja, a forma paradoxal pela qual o experimentalismo de vanguarda recorre ao passado mais distante, a extraordinária conexão entre o que há de mais moderno e de mais antigo. Estabeleceu-se uma ligação íntima entre a fascinação com o primordial e a radicalização

da linguagem artística. Mas a versão latino-americana desse fenômeno é pouco conhecida. Costuma-se falar muito mais das ligações entre a obra dos artistas latino-americanos e os movimentos artísticos dos grandes centros da Europa e dos Estados Unidos do que dos elementos que os primeiros têm em comum. Conhecer a fundo um ambiente artístico significa valorizar as suas dimensões mais profundas, desvendar os diálogos conscientes e inconscientes, e as rivalidades criativas que se desenrolam entre os seus protagonistas. Ao explorarmos um único elemento, como o fogo, ou a terra, percebemos que as reciprocidades e ressonâncias não são apenas de grande amplitude; elas se estendem muito além do literal, em sutilezas metafóricas e conceituais.

O tema do fogo emerge em meados dos anos 1960, nos *Bólides* do artista brasileiro Hélio Oiticica, com todo esse grau de sofisticação. Uma coincidência feliz para a elaboração deste ensaio é o fato de que vi os *Bólides* de Oiticica pela primeira vez na Bienal de São Paulo de 1965, ocasião em que também vi pela primeira vez a escultura minimalista americana (trabalhos de Judd, André etc.). As diferenças chamavam a atenção sob diversos pontos de vista: material, escala, estrutura formal. Os *Bólides* de Oiticica – recipientes de vidro ou caixas de madeira compartimentadas e manipuláveis, contendo líquido, pigmento ou terra, e gaze impregnada de tinta – inserem-se no modelo nuclear (*Bólido* significa bola de fogo ou meteoro). Uma certa quantidade de material é separada do todo do planeta, é concentrada no espaço, torna-se uma massa incandescente de substância e cor que atrai o observador ("como o fogo", nas palavras do artista). Por vezes, um pedaço de gaze lembra uma chama, mas, de modo geral, o *Bólido* é um conceito de forma enquanto "centro de energia". Esse formato nuclear pode ser encontrado em

uma série de trabalhos de diversos artistas inseridos em diferentes contextos e sensibilidades. O fogo, em particular, tornou-se uma metáfora poderosa na época das ditaduras que assolaram vários países latino-americanos nas décadas de 1960 e 1970.

Um exemplo foi o evento pacífico de Victor Grippo, *Construcción de un Horno Popular para Hacer Pan* (1972), parte de uma exposição coletiva em uma praça pública no centro de Buenos Aires, onde o artista produziu e distribuiu pães aos transeuntes. Para Grippo, o evento era, em parte, uma forma de chamar atenção à polarização entre a cidade e o campo na Argentina, mas a polícia considerou-lhe subversivo, a ponto de suspendê-lo e destruir os objetos, bem como a obras dos outros artistas. Dois anos depois, Leopoldo Maler realizou um trabalho que se tornou um ícone da época, *Homenagem* (1974), no qual chamas saltam do carro de uma máquina de escrever (as chamas saíam de um jato de gás escondido). Maler homenageava seu tio, um jornalista liberal bastante conhecido, que foi seqüestrado e assassinado pela polícia durante as ondas de violência que levaram General Videla ao poder na Argentina. Decorrência de um fato pessoal, individual, *Homenagem* tornou-se uma metáfora universal tanto da violência do Estado quanto da resistência democrática (é interessante notar que Leopoldo Maler conheceu Ana Mendieta na Universidade de Iowa, nos anos 1970, e que ficaram extasiados ao descobrir que ambos vinham utilizando fogo nos seus trabalhos: "ficamos os dois enormemente surpresos pela coincidência de nossos trabalhos, especialmente porque não os conhecíamos anteriormente". *Ánima*, de Mendieta, encontra paralelo nas figuras de ferro de Maler, que emitem ou contêm halos de chamas provenientes de jatos de gás, exibidas em Londres em meados da década de 70)¹⁷.

Uma outra artista portenha, Marta Minujin, importante entre os pioneiros internacionais dos *happenings* (colaborou com Jean-Jacques Lebel, Allan Kaprow e Wolf Vostell nos anos 1960), construiu em 1981 uma imagem do cantor de tango Carlos Gardel, da altura de cinco andares, e nela ateou fogo, criando um paralelo picante à *Ánima* de Mendieta. Subjacente a ambas, uma referência sutil à tradição das festas populares, povoadas de gigantes carnavalescos e figuras animadas. Gardel morrerá em um incêndio (“ele foi tão efêmero, tão controlado pela emoção”, nas palavras de Minujin¹⁸), mas além dessas referências específicas, este trabalho fez parte de uma série de esculturas-evento gigantescas que a artista produziu para satirizar o culto patriarcal aos monumentos. Um de seus alvos preferidos era o *Obelisco* de Buenos Aires (o equivalente argentino ao Monumento de Washington): em 1977 construiu uma réplica de madeira, em tamanho natural, que ela expôs na posição horizontal, deitada de um dos lados (“as coisas são tão retas e rígidas e perpendiculares, que quis que tudo ficasse deitado”¹⁹).

Chamas de verdade ou metáforas de fogo aparecem em pelo menos quatro outros trabalhos do brasileiro Cildo Meireles. Um deles, que utiliza de forma brilhante elementos do minimalismo e do conceitualismo, ao mesmo tempo em que os faz apontar para outra direção, é *Cruzeiro do Sul* (1969-70). Este trabalho consiste de um cubo minúsculo feito de partes de carvalho e de pinho (madeiras sagradas para os índios tupi brasileiros, devido à sua capacidade de gerar fogo quando friccionadas). O pequeno cubo deve ser exibido em uma área de 200 metros quadrados! O objeto e seu entorno são inseparáveis (novamente a analogia com o núcleo do átomo e o espaço dos elétrons e suas órbitas). Essa enorme disparidade de escala pode ser interpretada pelo menos de duas formas, ou em duas direções: enquanto metáfora da

redução catastrófica das populações indígenas brasileiras desde a chegada dos portugueses e/ou como metáfora de potencialidades, pois o minúsculo cubo pode dar início a um incêndio de proporções devastadoras, ou a um processo de renovação.

A fusão entre o primevo e o moderno foi demonstrada com lucidez por Lygia Pape no seu *Livro da Criação* (1958), uma das jóias do movimento neoconcreto brasileiro. Cada página é uma construção geométrico-abstrata que condensa um episódio da pré-história. Com humor e sagacidade, Pape fez com que as páginas de seu livro fossem levadas para diversos locais e esquinas do Rio de Janeiro e, em seguida, fotografadas. A página da “descoberta do fogo” foi colocada sobre a mesa de um bar de beira de estrada, ao lado de algumas garrafas da aguardente Fogo Paulista²⁰.

Havia entre os *Bólides* de Oiticica objetos recolhidos do ambiente cotidiano e depois designados ‘bólides’. O artista chamou-os de Apropriações. Entre eles havia uma espécie de lampião de lata improvisado, com pavio de trapo, que os habitantes do Rio de Janeiro da época utilizavam para iluminar as ruas à noite. Oiticica escreveu:

“Eu os escolhi pelas suas origens anônimas – são uma espécie de objeto comunitário. Nada é mais comvente do que essas latas solitárias acesas à noite (o fogo nunca se apaga) – são uma ilustração da vida, o fogo dura até o dia em que, repentinamente, se apaga, mas enquanto dura é eterno.”²¹

O mesmo sentimento do efêmero e do eterno permeia a *Ánima* de Mendieta. Ela encomendou a estrutura a um *cohetero* (um fabricante de fogos de artifício) de Oaxaca, no México, seguindo os contornos de seu próprio corpo. Certo dia, ao anoitecer, ateou fogo à peça junto com Hans Breder. Após 30 segundos, a peça havia sido consumida.

A DISPUTA PELA TERRA

No trabalho de Oiticica há uma troca material intensa entre o fogo e a terra. A “bola de fogo” não raro é feita de terra, e alguns dos *Bólides* convidam o espectador a realizar um ritual de enterro. O mesmo ocorre com Mendieta: acendem-se fogueiras dentro de montes ou “recipientes” de terra (por vezes no formato de vulcão, outras vezes no formato do corpo humano), e suas *Siluetas* apresentam fortes conotações de enterro. Nesse sentido, sua posição de “intermediária entre culturas” reveste-se de contradições intensas. Diversos autores compararam a postura de Mendieta perante a terra à dos artistas norte-americanos e europeus comumente associados à *earth art* e *land art*. O crítico de arte cubano Gerardo Mosquera, em um ensaio sobre as *Esculturas Rupestres* (1981) de Mendieta, descreve de forma extremamente sensível, tanto do ponto de vista geográfico quanto cultural, a região cubana das Escaleras de Jaruco, local onde foram escavadas essas esculturas. Mosquera retrata com afeição o relacionamento psicológico de Mendieta com o belo local, refúgio dos rebeldes à época da guerra da independência de Cuba. Mendieta seria a “última refugiada”, de acordo com Mosquera. Citando a própria Mendieta, o crítico qualifica o trabalho de Jaruco como “um ato íntimo de comunhão com a terra... uma solução imaginária, via arte, para o drama vivido por uma garota sensível que é forçada a abandonar seu país, sua família, seus costumes, seus amigos...”. Mosquera sugere, em seguida, que “a própria estrutura da obra de Mendieta” a distingue das outras formas de *earth art*:

“Normalmente [na *earth art*] a matéria é reivindicada pelo próprio ato do deslocamento de seu contexto original, para em seguida se inserir em uma hierarquia diferente... algo que quase sempre é realizado em escala monumental. Coloca-se a terra a serviço e

em função do desejo do homem. Já em Ana encontramos uma atitude mais modesta: nela, o ser humano se abre em direção à terra, integra-se a esse meio natural... A abordagem de Ana não objetiva a violentar nem estuprar; ao contrário, trata-se da busca de uma fusão íntima.”²²

A artista Nancy Spero utilizou palavras similares. “Ana não agredia a terra para controlá-la, dominá-la ou para criar monumentos grandiosos de autoridade ou poder. Ela buscava espaços íntimos, recessos, *habitats* de proteção, que anunciassem pausas para conforto e meditação”²³. Uma série de historiadoras da arte feministas associou os “gestos de controle e dominação” à *earth art* produzida por artistas do sexo masculino²⁴.

No entanto, além dessa diferença entre as posturas masculina e feminina, o trabalho de Mendieta talvez apresente uma percepção da terra decorrente das diferenças históricas entre a América do Norte e a América Latina. Embora haja o risco de lidarmos com questões complexas de forma esquemática, pode-se associar a história dos Estados Unidos à exploração em larga escala da terra e dos recursos naturais do subsolo. Uma vez exauridos esses recursos, as pessoas, ou melhor, as gigantescas corporações, saem em busca de novos locais, deixando cenas de depredação e devastação na sua passagem. O trabalho dos artistas da *land art* das décadas de 1960 e 1970 é, em certo sentido, um reflexo dessa atividade (em “escala monumental”, palavras de Mosquera), ao mesmo tempo em que, em alguns casos, opõe-se a ela. Assim, Robert Smithson, pouco antes de sua morte prematura, propunha a empresas de mineração norte-americanas programas de recuperação das terras degradadas. Para Smithson, esses programas também trariam uma nova função social para a arte:

18 Minujin, Marta. In: Squires, Richard e Minujin, Marta. *Eat Me, Read Me, Burn Me: The Ephemeral Art of Marta Minujin* (entrevista). *Performance*. nº 64. Verão de 1991, p. 24.

19 Idem.

20 Seria muito desarrastado querer associar as metáforas de fogo da arte latino-americana com as memórias das emoções originárias das “primeiras fogueiras do mundo”? Na sociedade asteca, cada ciclo de 52 anos era marcado por uma

Nova Cerimônia do Fogo, um momento bastante angustiante, no qual se apagavam todos os fogos, que eram substituídos por um novo fogo produzido de forma cerimonial, pelo atrito de um utensílio girado contra uma prancha de madeira.

21 Oiticica, Hélio. *Apud Hélio Oiticica* (catálogo de exposição). Londres: Galeria Whitechapel, 1969.

22 Mosquera, Gerardo. Introdução. In: *Rupestrian Sculptures/Esculturas Rupestres* (catálogo de exposição). Nova Iorque: A.I.R. Gallery, 1981.

23 Spero, Nancy. *Tracing Ana Mendieta*. *Artforum*. vol. 30, nº8. Abril de 1992, p. 77.

24 Ver Kwon, Miwon. *Bloody Valentines: Afterimages by Ana Mendieta*. In: *Inside the Visible: an elliptical traverse of 20th century art in, of, and from the feminine*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996, p. 171, nota 13.

“Deve-se criar uma dialética entre a mineração e a recuperação das terras. Locais devastados como as minas a céu aberto poderiam ser reciclados via *earth art*. O artista e o minerador devem tomar consciência de seu papel de agentes naturais. Quando, pela mediação da tecnologia, o minerador perde a consciência daquilo que faz, torna-se incapaz de lidar com a natureza, interna ou externa. A arte pode se tornar um meio físico, um intermediário entre o ecologista e o industrial. Empresas como Peabody Coal, Atlantic Richfield, Garland Coal and Mining, Pacific Power, Light e Consolidated Coal devem se conscientizar da existência da arte e da natureza; caso contrário, deixarão um rastro de poluição e ruína.”²⁵

Nesse mesmo espírito, insere-se o trabalho extraordinário de arte pública de Agnes Denes, *Wheatfield: a Confrontation* (1982), no qual a artista planta e colhe trigo em uma área de dois acres de um terreno baldio localizado no distrito financeiro de Manhattan, a um quarteirão de Wall Street e com

vista para a Estátua da Liberdade. Essa ação, por sua vez, antecipa os movimentos populares de recuperação de terras abandonadas, em cidades desprivilegiadas como Detroit, por meio do plantio de hortaliças e frutas²⁶.

Na América Latina, o desgaste da terra deu-se de forma bastante diversa. O padrão clássico caracteriza-se pela sobrevivência de condições praticamente feudais, com grandes extensões de terra que permanecem nas mãos de um reduzido número de proprietários rurais, e uma massa de camponeses sem terra que é forçada a migrar para as cidades em busca de trabalho. Um dos movimentos políticos populares de maior força no Brasil atualmente é o Movimento dos Sem-Terra²⁷, fenômeno impen-sável nos Estados Unidos, exceto, talvez, no contexto específico de luta pela terra dos índios americanos²⁸. Diante da terra abundante, mas inacessível, do interior, resta ao retirante a opção de invadir terrenos abandonados na cidade, os quais é forçado a dividir com outros *squatters*²⁹, em condições de extrema insegurança.

Creio que, no trabalho de Oiticica, a percepção da terra deriva dessa situação. Certa vez, o artista fez uma distinção entre o seu trabalho e a *earth* ou *land art* dos norte-americanos, que para ele parecia uma expressão contemporânea do *ethos* da paisagem, como o agrimensor imparcial que vistoria a terra – para este, algo neutro e disponível. Tenho a impressão de que, para Oiticica, a terra estava associada a dois aspectos, o de elemento da energia vital (calor, cor, umidade), e o de algo escasso e precioso, pelo qual vale a pena lutar, e daí a defesa apaixonada das favelas do Rio: “Eu amo cada centímetro do morro da Mangueira com a mesma intensidade que dedico ao meu trabalho criativo”, disse uma vez.

Para Oiticica, *emigré* dos bairros burgueses do Rio, a favela da Mangueira representava perigo, mas também cultura e afetividade. Muitos de seus *Bólides* e das capas denominadas *Parangolés* (obras de arte para vestir) foram feitos em homenagem a dançarinos, artistas e marginais da Mangueira. Em um *Bólido* dedicado a um bandido morto pela polícia [o Cara de Cavalão], o observador deve levantar uma caixa pesada de terra, que revela uma foto de jornal com o corpo do jovem marginal, deitado sobre a água, em uma posição misteriosamente semelhante às *Siluetas* de Mendieta. Fica clara a analogia com o enterro. A dialética do enterro/renascimento foi também, para Oiticica, um veículo de questionamento do processo de redução da intuição do artista a objetos inertes e produtos de luxo. Dois anos antes de morrer, Oiticica realizou o que chamou de *Contra-Bólido: Devolver a Terra à Terra* (1978). Juntamente com alguns amigos, o artista tomou uma forma de madeira retangular, encheu-a da terra preta e fértil que trouxera consigo e levantou a forma, deixando um quadrado dessa terra sobre a terra do local. A intenção era realizar o enterro do *Bólido* enquanto objeto e a sua ressurreição

enquanto “ato de vida”. O local escolhido para a cerimônia foi a região do Caju, um terreno baldio e depósito de lixo perto do porto do Rio.

Encontramos, nisso tudo, a escala humana, a relação íntima da terra com o corpo, a ética, uma ênfase na valorização e não na dominação, o que, neste sentido, é bastante afim à arte de Ana Mendieta. Em algumas das manifestações da *earth art* latino-americana, mesmo nos casos em que a escala ultrapassa a dimensão humana, mantém-se a relação terra/corpo, como no exemplo da obra *Sutura*, realizada em uma praia em Mar del Plata, na Argentina, pelo grupo Escombros, em 1989. Ao lado dessa ação, símbolo da cura de feridas e separações, havia a seguinte afirmação:

“Dar um novo alento aos deprimidos, unir o que está separado, eliminar todas as fronteiras; substituir o ‘eu’ pelo ‘nós’, recuperar aquilo que está perdido, reviver os mortos, tornar real o abstrato, tornar lógico o irracional, liberar os conquistados, tornar possível o impossível. É esse o papel do artista.”³⁰

A metáfora da ferida e da sutura poderia nos levar, em um circuito rizômico, a outros percursos da arte latino-americana: a escultura da artista colombiana Doris Salcedo, ou a obra gráfica com o tema das suturas que a chilena Catalina Parra realizou durante a ditadura de Pinochet. Mas isso nos distanciaria de Ana Mendieta.

EU, EUS

Em uma entrevista realizada em 1984, a artista Linda Montano perguntou a Ana Mendieta se usava as imagens de morte/enterro de forma consciente. Mendieta respondeu imediatamente: “Não acho que possamos separar a morte e a vida. O meu tra-



ANA MENDIETA. *ON GIVING LIFE*, 1975 – © THE ESTATE OF ANA MENDIETA COLLECTION. COURTESY COURTESY: GALLERY LELONG, NEW YORK

25 Smithson, Robert. *Untitled*, 1972. In: Holt, Nancy (ed.). *The Writings of Robert Smithson*. Nova Iorque: New York University Press, 1979, p. 220.

26 Informações sobre tais programas podem ser encontradas em www.boggscenter.org.

27 O nome completo do movimento é Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST). www.mst.org.br.

28 Obviamente no Brasil também existe a exploração em larga escala, sem respeito à ecologia e mesmo associada à corrupção, realizada por grandes empresas.

29 N. do T.: Termo que designa invasores de áreas ou construções desocupadas.

30 Citado no folheto do evento, que ocorreu em 9 de dezembro de 1989, em Mar del Plata, Argentina, com a participação de 500 artistas.

balho gira em torno de duas coisas... é sobre Eros e sobre morte/vida”³¹. As imagens fotográficas geradas pela série *Siluetas* são profundamente ambivalentes (ou sensíveis ao contexto das publicações). Não é difícil imaginar que, desprovida de qualquer informação suplementar e publicada em um jornal em vez de um livro de arte, uma dessas fotografias poderia ser facilmente confundida com uma cena de violência. A “deusa” assemelha-se bastante a um cadáver. Contudo, com o conhecimento que possuímos, passamos a interpretar uma imagem que registraria uma cena de abandono total, a obliteração da identidade de um indivíduo e de seu lugar no tecido social (ainda preservados em diversos rituais de enterro), como uma afirmação do amor e do sentimento de pertencer a uma humanidade unida em seu longo percurso histórico, e como identificação com a mãe natureza. Os sinais da decomposição do corpo, sua reabsorção pela terra, através da materialidade que retrata a fusão da imagem do corpo com a terra, com a lama, com a água etc., tão importante para Mendieta, transmutam-se em celebração.

Mendieta gostava de trabalhar sozinha, conforme testemunho de seus amigos. “Sozinha com seu equipamento e seus acessórios especiais, caminhava até o local escolhido, deitava-se e delineava o seu corpo no chão, abria valas na terra, enchia-as de pólvora e ateava-lhes fogo para queimarem furiosamente” (Nancy Spero)³². Gerardo Mosquera analisa esse ritual solitário. “Para Ana, a arte era um ritual que objetivava compensar a sua cisão pessoal, uma solução imaginária para a busca impossível por aceitação mediante o simbolismo do retorno, em termos simultaneamente culturais, psicológicos e sociais... A maior parte do seu trabalho consiste em um único ato de fusão com a natureza”³³. No entanto, o que Mosquera denomina “cisão pessoal” não é apenas uma projeção da neurose individual da artista na

sua obra. Lucy Lippard chamou a figura da *Siluetas* de “uma mulher comum”³⁴. A própria Mendieta queixou-se das interpretações que associavam essa figura à imagem da “Deusa”. Com o passar do tempo, a artista retirou mãos e braços de sua effigie. Dizia querer que seu trabalho fosse “aberto”³⁵.

É bastante revelador que Lygia Clark, no mesmo ano das *Siluetas*, trabalhando em Paris e no Rio de Janeiro, muito provavelmente sem conhecer o trabalho de Mendieta, tenha também declarado desejar que seu trabalho fosse “aberto”. Em lugar de projetar a personalidade do artista e seus “problemas subjetivos”, em lugar de transformar suas afirmações em “biópsias de si mesmo”, que levam a um fechamento, o trabalho deve “deixar uma abertura” para aqueles que o observarem ou vivenciarem³⁶. Da mesma maneira, Lygia Clark imaginava ou pretendia criar uma forma de fusão com a natureza. As palavras de Mendieta,

“A minha arte fundamenta-se na crença em uma energia universal que perpassa todos os elementos, do inseto ao homem, do homem ao espectro, de espectro às plantas, das plantas à galáxia”³⁷,

encontram paralelos em muitos dos escritos de Lygia Clark. Clark falou da experiência de viver “a totalidade do mundo como um ritmo único, global, que se estende da música de Mozart aos gestos dos jogadores do futebol de praia”³⁸; “o homem contemporâneo... aprende a flutuar na realidade cósmica, assim como na sua própria realidade interior”³⁹. Também podemos acrescentar frases de Hélio Oiticica, surpreendentemente semelhantes, sobre como buscava, no seu trabalho: “a plena incorporação daquilo que foi considerado anteriormente como ambiental”; “uma comunhão corpo-ambiente total”⁴⁰. Mas a forma de conduzir essa busca, por

parte tanto de Lygia Clark quanto de Oiticica, era bastante diferente da de Mendieta.

As diferenças entre esses artistas e Mendieta tornam-se ainda mais impressionantes em razão das semelhanças surpreendentes entre as fotografias das *Siluetas* de Mendieta e de dois trabalhos fundamentais de Lygia Clark, *Canibalismo* e *Baba Antropofágica*, ambos de 1973. O primeiro ponto de comparação é a figura reclinada. Em seguida, o fato de haver interferência na sua solidez, na sua superfície. No caso de Mendieta, são os processos materiais da natureza que interferem; no de Clark, são as ações de outras pessoas, mediadas pelos *Objetos Relacionais*, esculturas manipuláveis que a artista desenvolveu durante mais de 20 anos como analogias das vivências sensoriais do corpo. Em ambos os casos, ocorre um processo de dissolução, mas de naturezas diferentes. Em Mendieta, o contexto é essencialmente o do ser individual em fusão com a natureza. No caso de Lygia Clark, trata-se de um contexto social, um ritual participativo que envolve a interação de diversos seres individuais.

Estes dois trabalhos de Lygia Clark surgiram como uma espécie de ponto intermediário na evolução de uma estrutura que caminha para a participação, processo que singulariza a sua obra como um todo. Na fase anterior, ela havia proposto a manipulação de objetos pelo “espectador”, quem quer que se interessasse em fazê-lo. *Canibalismo* e *Baba Antropofágica* foram desenvolvidos com um grupo de estudantes com o qual ela trabalhava regularmente quando lecionou na Sorbonne, em Paris, nos anos 1970. De volta ao Brasil, iniciou sua forma singular de prática “terapêutica”, trabalhando individualmente com pessoas, utilizando seus *Objetos Relacionais*. Clark passou a ver o seu trabalho cada vez mais dentro de um contexto “terapêutico”, idéia



que também atraía Mendieta. O trabalho artístico talvez fosse, para Ana Mendieta, o meio de cura de uma “cisão pessoal”, mas o seu público sem dúvida vê a sua arte dentro do contexto cósmico em que foi formulada, e alimenta-se dessa visão. A dissolução da imagem do corpo nas *Siluetas*, como um abrir-se ou entregar-se às forças da natureza, traz uma carga terapêutica poderosa. O externo flui para o interior, e o interno flui para o exterior. Esse processo também está presente no trabalho de Lygia Clark, embora o sentido seja diferente.

ANA MENDIETA. UNTITLED (SILUETA SERIES), 1977 – ©THE ESTATE OF ANA MENDIETA COLLECTION. COURTESY: GALLERY LELONG, NEW YORK

31 Mendieta, Ana. Entrevista a Linda Montana. In: Eshleman, Clayton e Eshleman, Caryl (ed.). Op. cit., p. 67.

32 Spero, Nancy. Op. cit., p. 77.

33 Mosquera, Gerardo. Ana Mendieta: Art, Religion and Cultural Difference. *Artlies*. Trad. Alessandro Angelini. Houston, Texas, outono de 2000, p. 22-25.

34 Lippard, Lucy. *Overlay: Contemporary Art and the Art of Pre-History*. Nova Iorque: Pantheon, 1983, p. 45-51.

35 Mendieta, Ana. Palestra com slides na Universidade de Alfred, 1983.

36 Clark, Lygia. Carta a Hélio Oiticica (31 de março de 1971). In: *Lygia Clark*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997, p. 276-277.

37 Mendieta, Ana. In: *Ana Mendieta*. Op. cit., p. 216.

38 Clark, Lygia. Do Ato (1965). In: *Lygia Clark*. Op. cit., p. 164.

39 Clark, Lygia. A Morte do Plano (1960). Idem, p. 117.

40 Oiticica, Hélio. Cadernos de Nova Iorque. (mimeo). Apud Brett, Guy. *The Experimental Exercise of Liberty*. In: *Hélio Oiticica*. Roterdã: Witte de With/Paris: Jeu de Paume, 1992, p. 237.

Canibalismo e *Baba Antropofágica* exemplificam a noção de *Corpo Coletivo* de Clark. Em alguns casos, explorou-se essa noção com corpos e membros ligados por uma estrutura de faixas elásticas, de modo que o movimento de um participante afetasse todos os outros. *Canibalismo* e *Baba Antropofágica* aprofundaram ainda mais a questão. Clark descreveu a experiência como “o intercâmbio da psicologia íntima das pessoas”⁴¹. Em *Canibalismo*, as pessoas, com os olhos vendados, retiram e comem frutas que descobrem ao abrir a “barriga” do participante deitado (na realidade, a barriga é um bolso enorme em uma roupa especialmente elaborada para a ocasião). Em *Baba Antropofágica*, o grupo puxa continuamente fios a partir de carretéis de cores diferentes que são colocados dentro de cada boca, depositando os fios suavemente sobre o indivíduo reclinado, cobrindo-o de uma massa de fios e saliva: “Eles percebem que estão arrancando as próprias entranhas”, afirmou Clark⁴². A artista ainda descreveu a experiência como “entrar no corpo do outro”⁴³. Daí a metáfora do canibalismo.

A psicanalista e autora brasileira Suely Rolnik, após participar de uma performance da *Baba*, executada em São Paulo em 1994, no papel do indivíduo reclinado, descreveu a experiência como a dissolução da imagem de seu próprio corpo e da sua noção de eu. No começo, sentiu-se apavorada, mas foi perdendo o medo, pois começou a “ser esse emaranhado-baba”. Sua vivência, segundo ela mesma, deu-se “num plano totalmente distinto daquele onde se delinea minha forma, tanto objetiva quanto subjetiva... No fluxo do emaranhado-baba, plasmou-se um novo corpo, um novo rosto, um novo eu... Vislumbro então que o corpo sem órgãos dos fluxos/baba é um fora de mim, mas que curiosamente me habita, e ainda por cima me faz diferir de mim mesma”⁴⁴. Como diz Lygia, “o dentro é o fora...”. A partir do “fora”

produz-se um novo “dentro”. Rolnik afirma que, com a intervenção de outros seres/corpos, o eu individual torna-se um eu múltiplo.

A experiência descrita por Suely Rolnik pouco tem a ver com os registros fotográficos ou o filme sobre *Baba*. Trata-se de uma experiência que não pode ser fotografada. Não há platéia para *Baba*; ou você participa ou você não está “lá”. A experiência não faz parte da “cultura visual”, mas as fotografias o fazem, inevitavelmente. Tornam-se informação, como em qualquer evento do qual não se participa fisicamente. No caso de Ana Mendieta, geralmente não havia mais ninguém durante a ação. Os registros em foto e em filme, portanto, aumentam o aspecto mágico da ação da artista. A distância espaço-temporal cria o que Gerardo Mosquera denomina a noção do “desejo impossível” gerado pelo trabalho de Mendieta. De fato, Mosquera especulou sobre o absurdo de se “restaurar” as *Esculturas Rupestres* de Ana Mendieta nas cavernas de Jaruca, em Cuba: “criar um ‘Jardim de Ana Mendieta’ para os turistas, cobrar a entrada em dólar e vender *souvenirs*”, comenta ironicamente. Isto seria totalmente contrário ao espírito dos seus trabalhos, os quais, uma vez criados, devem “unir-se aos processos ambientais do local”⁴⁵.

A “participação” e a “reportagem fotográfica” são gêneros modernos importantes e característicos que surgiram a partir das questões sobre a relação entre a arte e o público. Podem, sem dúvida, ser associados a dois aspectos entre os quais oscila a experiência do cidadão comum atualmente: o real e o midiático. O primeiro corresponde ao desejo ou ao mergulho inevitável na experiência vivida. O segundo corresponde às formas de observação, de testemunho, com vários graus de distanciamento. A prática de um artista pressupõe o estudo profundo dessa oscilação.

Sei que os artistas que comparei a Ana Mendieta são brasileiros e argentinos, e não cubanos. Isto pode ser explicado pelo desejo de traçar determinadas afinidades e diferenças a partir de uma profusão potencial. É claro que há ligações culturais íntimas entre o Brasil e Cuba, por exemplo os sistemas de crenças e valores paralelos da Santarria afro-cubana e do Candomblé afro-brasileiro. Já se especulou bastante a respeito do interesse de Mendieta pela Santarria, mas trata-se apenas de uma entre um complexo de influências, da mesma forma que o Brasil africano e indígena teve sua importância para Clark e Oiticica. O desejo comum por uma “fusão com o Universo” (e, no caso específico das afinidades entre Mendieta e Clark, o interesse pela cura) pode ser associado a esses sistemas de crença, embora esse desejo possa ser igualmente encontrado em outras tradições, entre as quais a indiana e a chinesa. (Por exemplo: “É primordialmente o nosso corpo ou, mais exatamente, a imagem do nosso corpo que nos impede de embarcar nos percursos místicos da

não-dualidade, da não-separação, e da dissolução da identidade individual em uma identidade maior, cósmica”⁴⁶). A busca espiritual a que se faz referência nessas tradições é um dilema eterno, uma vez que lida com a atração e a repulsão dos opostos, uma dinâmica com a qual todos temos que conviver. Essa busca tende a funcionar na direção contrária do exclusivismo e do monopólio cultural, mais um aspecto daquilo que Lucy Lippard denominou a “integração cultural” de Ana Mendieta.

GUY BRETT VIVE E TRABALHA EM LONDRES. REALIZOU A CURADORIA DAS EXPOSIÇÕES “FORCE FIELDS: PHASES OF THE KINETIC” (2000), “LI YUAN-CHIA” (2001) E “BORIS GERRETS” (2002), ENTRE OUTRAS. É AUTOR DOS LIVROS *THROUGH OUR OWN EYES: POPULAR ART AND MODERN HISTORY* (NEW SOCIETY, 1986), *TRANSCONTINENTAL: NINE LATIN AMERICAN ARTISTS* (VERSO, 1990), *EXPLODING GALAXIES: THE ART OF DAVID MEDALLA* (KALA PRESS, 1995), *MONA HATOUM* (PHAIDON, 1997) E *CARNIVAL OF PERCEPTION* (INIVA, 2004). SUA COMPILAÇÃO DE ENSAIOS *BRASIL EXPERIMENTAL: ARTE/VIDA – PROPOSIÇÕES E PARADOXOS* (CONTRACAPA, 2005) ESTÁ NO PRELO.



ANA MENDIETA. *GUAGANEX (ESCULTURAS RUPESTRES)*, 1981 – © THE ESTATE OF ANA MENDIETA COLLECTION. COURTESY: GALLERY LELONG, NEW YORK

41 Clark, Lygia. Apud Brett, Guy. Lygia Clark: the Borderline between Art and Life. *Third Text*. no 1. Outono de 1987, p.87.

42 Clark, Lygia. Carta a Hélio Oiticica (6 de julho de 1974). In: Lygia Clark. Op. cit., p.288.

43 Clark, Lygia. Apud Brett. Op. cit., 1987, p.87.

44 Rolnik, Suely. Um Singular Estado de Arte. *Folha de São Paulo*. 4 de dezembro de 1994, p.16. (Caderno 6).

45 Mosquera, Gerardo. Ana Mendieta y el Arte de las Islas. (mimeo).

46 Kakar, Sudhir. *Shamans, Mystics and Doctor: a Psychological Enquire into India and its Healing Traditions*. Delhi: Oxford University Press, 1990, p.233.

Ana Mendieta herself used the phrase “I am between two cultures, you know?”¹. It was said in an interview at the time of her second visit to Cuba, when she was hesitating over whether to return there and create works as an artist. Uttered by her, the words have a particular resonance because of all we know about her brief life. The circumstances of her removal from Cuba to the United States at the age of 12, with her elder sister Raquelín, knowing no English, growing up in a succession of institutions, foster homes and boarding schools in a remote part of the US known for its harsh winters, she experienced as a profound dislocation. “I am overwhelmed by the feeling of having been cast from the womb (nature). My art is the way I re-establish the bonds that unite me to the universe. It is a return to the maternal source”².

Her metaphor of loss here refers to Cuba but Mendieta did subscribe to the more general notion of “Latin America”. She considered that, despite great disparities between the individual countries, there were similarities between Latin American cultures which were collectively different to US culture. The feeling was confirmed on her first journey outside the US since her arrival from Cuba, to Mexico – on an archaeological field study trip sponsored by the University of Iowa – in 1971 (“plugging into Mexico was like going back to the source, being able to get some magic just by being there.”)³. Even Italy, where she went in 1983 on a Prix de Rome scholarship awarded by the American Academy, elicited the same sense of belonging.

No doubt her sense of Latin identity was amplified and clarified for her by contrast with the mores of midwest

America, the process, at first painful and then triumphant, of understanding one's difference. Mendieta wrote of being seen as “an erotic being (myth of the hot Latin), aggressive, and sort of evil”⁴. “It's a very sensuous, immediate kind of culture that I come from...”, she said in answer to a question during her lecture at Alfred University in 1983⁵. Characteristics which would be lived as the norm in one milieu, come to seem alien and threatening in another.

Are we, even by raising such questions, on the edge of an area “where angels fear to tread”, an area littered with reductive stereotypes? Can a cultural difference exist both as a cliché and a truth? The answer is, perhaps: as readily as cultural characteristics themselves exist in a play of contradictions and relativities. In defining differences between Latin American “character” and Anglo-Saxon culture, Mendieta herself often borrowed from the formulations of the Mexican poet Octavio Paz, in his famous book *The Labyrinth of Solitude* (1959). In one of his chapters Paz tellingly contrasts Mexican fiestas (“with their violent primary colours, their bizarre costumes and dances, their fireworks and ceremonies, and their inexhaustible welter of surprises”) with North American/European social gatherings and vacations (“which do not entail any rites or ceremonies whatever and are as individualistic and sterile as the world that invented them”).

We seem to arrive at a statement of polarised cultural values, an either/or. However, Paz's description of fiesta is close to the Russian Mikhail Bakhtin's writings on carnival, and carnival, after all, is a universal phenomenon which has lived and died at different moments in different coun-

tries. Difference is not essential but rooted in time, history and the evolution of social forms. Doubtless, too, at each moment, and in each place, contradictory emotions are in play. Paz contrasts the brief explosion of festivity with the “silent and sombre” Mexican of the rest of the year. “There is nothing so joyous as the Mexican fiesta, but there is also nothing more sorrowful”⁶.

Just for this reason the US influence on Mendieta should not be seen only in censorious or repressive terms. It was also a liberation. As is now well known, through the agency of Hans Breder (himself a cross-cultural traveller) and his pioneering intermedia course at the University of Iowa, which combined dance, theatre, writing and music with visual art, Mendieta came in contact with the avant-garde of the early 1970s. As so often at particularly creative moments in the 20th-century, there was an intense inter-disciplinarity. Olga Viso tells us in her essay that Breder's Workshops also attracted participants from the mathematics, psychology, comparative literature and anthropology departments. At the same time Mendieta was exposed to the upsurge of the women's movement, which swept into the art world around 1970, her third year at Iowa University and the year in which she took up US citizenship.

In Iowa, in the midst of the exciting experimentation, one can identify the influence on her of an extremely pared-down aesthetic. There were a number of names going around to describe this tendency: “primary structures”, “ABC art”, “minimal art”, and the sensibility was pervasive, crossing the spectrum of what came to be labelled conceptual, land, body, installation and performance

art. It can be traced through the ground-hugging work of Carl André, the propped lead slabs and tubes of Richard Serra, the kinetics of Hans Haacke, involving the transformation of materials and natural processes of change, interventions in the outdoors by artists such as Robert Smithson or Michael Heizer, the happenings of Allan Kaprow and the body works of Vito Acconci (Haacke and Kaprow had been visiting artists on Hans Breder's course). It is somewhat paradoxical that, in expanding the boundaries, sites and concept of art, these experiments did so within such severe restrictions: adherence to the physical actuality of present space, real time and the body, to the exclusion of composition, emotion and symbolism. But Mendieta profited from this paradox. In her early works her stark, literal, descriptive titles (*Glass on Body*, *Woman with Feathers*, *Death of a Chicken*, *Rape Scene*) act like a foil to the powerful emotional content⁷. One of the most compelling elements of her *Siluetas* series is the centrality and continuity of the “primary structure” of her body outline against which to measure the extraordinary fluidity and nuance of nature's intervention. This body-cipher was always returning, to be washed away again, consumed, melted, crumbled into its surroundings. The *Siluetas* are “a long series that will never end”, the artist said⁸. It is tempting to wonder if she would ever have arrived at such a telling effect of simplicity and seriality if she had not been exposed to the minimalist aesthetic.

At about the same moment, Mendieta came in contact with what was then the most powerful women's art movement in the world. At a time when “one does not call oneself a feminist in polite society in Europe unless one wants to be ridiculed or ignored”, Lucy Lippard wrote in an early and important article on women's body art, the US already had “a broad-based support and interpre-

tative faculty provided by the women's movement.” In her wide-ranging article, Lippard pointedly compared body art by women and men. “There are exceptions on both sides”, she wrote, “but, whereas female unease is dealt with hopefully, in terms of gentle self-exploration, self-criticism and transformation, anxiety about the masculine role tends to take a violent, even self-destructive form”. By contrast with the whole history of men's representation of women's bodies, “when women use their bodies in their art work, they are using their selves: a significant psychological factor converts their bodies or faces from object to subject”⁹.

Lucy Lippard first met Ana Mendieta at the University of Iowa in the early 1970s. “I was struck then as ever since, by her intensity”, Lippard relates¹⁰. The relatively recent re-discovery and re-evaluation of Mendieta's early performances and body works – coinciding with her time at Iowa and the explosion of the women's art movement in the US – cast Lippard's words in a revealing light. Compared with the “magical” (Mendieta's own often used word) aura and metaphorical suggestiveness of the long *Siluetas* series, the early works have a confrontational, fearless and sometimes brutal directness. After reading of the rape and murder of a fellow-student at the university, Mendieta staged two *Rape Scenes* with her own body, one outdoors and the other indoors. Indoors she used her own darkened apartment, and the invited faculty and students arrived unwarned to find her naked body, bound and bloody, bent over a table. As the work of a woman and an artist, we can gauge the effect of *Rape Scene* from Mendieta's own words: “I really would get it, because I was working with blood and my body. The men were into conceptual art and doing things that were very clean”¹¹.

Knowing that Mendieta was capable of such fearless factuality makes

us only more keenly aware of the different kind of intensity present in the *Siluetas*. It is as if in the early works she confronts discrimination, violence, rage, suffering, division; and in the later she seeks harmony, regeneration. The first is cast uncompromisingly in the here-and-now, the second in a huge sweep of time which conflates a very long perspective on human history with the recurring cycles of nature. Yet in both, their intensity is very much wrapped up in their physicality and their processes of material transformation. “She was at her best when the working process became most physical”, her friend the Puerto Rican artist Juan Sanchez remembered¹².

One of the most moving aspects of the *Siluetas* – an aspect amplified by each new one added to the (endless) series – is that creation is shared. Every tiny detail of every site and its recumbent female effigy, whether it be a rock face, an earthen bank, gully or creek, a tree-trunk, scree slope, river mudbank, beach-sand, flotsam and jetsam, bogland, reed-bed, grass or snow, becomes part of a process of “making”. The artist adds to it her own idiosyncratic materials, sometimes a mixture of gunpowder (made by herself) and sugar which she sets alight to create a complex alchemy. At the same time there is no separation between production and dissolution, no finality. Such is Mendieta's artistic concentration that all this registers intensely on the psyche, whether we were there in person, or we see a film, or a photograph, even a small reproduction in a catalogue (each may be inadequate in some way but all are forms of witnessing).

In a sense her process of making is another aspect of her “between” position. The artist sets in motion a process but does not control its outcome. She allows nature to take its course. She is acted on as much as she acts. If this is so, it would only extend the complexity of reciprocal

influences upon her evolving practice as an artist, which Lucy Lippard, referring specifically to Ana Mendieta, prefers to call “a cultural integration”, rather than an estrangement¹³. At first sight Lippard’s words may sound too harmonious for what was plainly, in life terms, an experience of conflict for the artist. But perhaps Lippard refers to the fuller or longer-term effects of Mendieta’s art, its dissolution of boundaries. In the same spirit, and since it is an aspect of her art that has rarely been explored, this essay proposes to make some links (plays of similarity and difference) between Mendieta’s and other art practices and positions of Latin American artists, more or less concurrent with hers, whether or not she and these practitioners were aware of one another. Mine is not an attempt to trace influences, but rather affinities, parallels, simultaneities, resonances, ideas “in the air” at given moments, whose significance, I believe, has not been sufficiently appreciated. I will concentrate on her *Siluetas* series, which I think is her great contribution to art. Some of these links may be pursued through two themes which form the title of an early article on Mendieta’s work, by John Perreault: fire and earth¹⁴.

NAKED FLAME

“Fire has always been a magical thing for me... fusion... its transformation of materials”, commented Ana Mendieta off-the-cuff during her lecture to slides of her work at Alfred University in 1983. Fire (flaring gunpowder) is used in the *Siluetas* series in Iowa, and in the *Burial of Nánigo* (black candles) at the Greene Street Gallery in New York in 1976, and in *Ánima* (fireworks) in the same year. Fire is particularly impressive in the film records of her work because it is the fast energy which lives and dies rapidly, contrasting with much slower changes in the earth itself. But, working on another register, the contemplation of fire opens up a very long

timescale. As Gaston Bachelard has written in his book-length meditation, called *The Flame of a Candle*: “Obeying one of the most consistent laws of this reverie that happens before a flame, the dreamer dwells in a past which is no longer his alone, the past of the world’s first fires”¹⁵.

It is very striking the way in which artists of Latin America have taken primordial categories, such as earth or fire, and worked their cosmic nature into metaphors of contemporary social struggle. It is not of course that these categories are peculiar to Latin America, but they seem to have retained there an emotional and symbolic charge, a capacity of referring to “what really matters”. Often inseparably too, these categories have been woven in with metaphors of the culture in which the artist is embedded, culture at a popular and/or indigenous level, which the artist knows nourishes their own work, their imagination, to a great degree. In one sense this process has been a particular version of a characteristic of 20th-century art in general, the paradoxical way in which avant-garde experiment has drawn on the most distant past: the remarkable link-up between the most modern and the most ancient. A close connection was made between the lure of the primordial and the radicalisation of artistic language. But the Latin American version has remained only patchily known. It has been more common to speak of what links the work of Latin Americans with movements centered in European and North American metropolises than of what they have in common with one another. An artistic scene needs to be known well, to be valued in depth, to see the conscious and unconscious dialogues, creative rivalry, which goes on among the protagonists. If we take an element like fire, or earth, we find that these reciprocities and resonances are not only extensive, but go far beyond the literal into metaphorical and conceptual subtleties.

The theme of fire is announced in the mid-sixties, with just such a degree of sophistication by the Brazilian Hélio Oiticica’s *Bolides*. By a coincidence rather appropriate to this essay, I first saw Oiticica’s *Bolides* at exactly the same moment that I first saw American Minimal sculpture (works by Judd, André, etc): at the São Paulo Biennale in 1965. The contrast was striking in many ways, in material, in scale, and also in formal structure. Oiticica’s *Bolides* – glass containers or compartmented and manipulable wood boxes containing liquid, or pigment, or earth, and paint-impregnated gauze – are on the model of the nucleus (*Bolide* means fireball or meteor in Portuguese). A quantity of material is separated from the planetary whole, concentrated in space, becoming a glowing mass of substance and colour to which the viewer is attracted (“like a fire”, as the artist once said). Occasionally a piece of gauze resembles a flame, but more generally the *Bolide* is a concept of form as an “energy centre”. This sort of nucleic form can then be traced through a whole variety of works by different artists emerging from different contexts and sensibilities. In particular, fire became a powerful metaphor during the military dictatorships that brutalised several Latin American countries during the 1960s and 70s.

For example there was Victor Grippo’s gentle event *Construction of a Traditional Rural Oven for Making Bread* (1972), a contribution to a group show in a public square in the centre of Buenos Aires, with bread baked and handed out to passers-by. The artist saw it partly as a way of drawing attention to the polarisation of city and countryside in Argentina, but the police thought it subversive enough to break up the exhibition and to smash it and other art works. Two years later Leopoldo Maler produced a work which became iconic in the climate of the times, his *Homage*

(1974), a typewriter with flames leaping from its carriage (the flames came from a hidden gas jet). It was a homage by Maler to his uncle, a well-known liberal journalist, who was abducted and later murdered during the political violence leading up to the seizure of power by the dictator General Videla. From its personal origins, *Homage* became a universal metaphor both for state terror and for the resistance of democratic individuals (it is interesting that Leopoldo Maler met Ana Mendieta in Iowa University in the 1970s, and they were delighted to find that they were both using fire in their work: “we were both greatly surprised by the coincidence of our works, not having before heard of each other’s pieces”. Mendieta’s *Ánima* parallels Maler’s iron figures emitting or haloed by flames from gas-jets, exhibited in London in the mid-1970s)¹⁶.

Another Buenos Aires artist, Martha Minujin, one of the international pioneers of happenings (she collaborated with Jean-Jacques Lebel, Allan Kaprow and Wolf Vostell in the 1960s) in 1981 created a five-story high blazing figure of the Tango singer Carlos Gardel, a piquant parallel to Mendieta’s *Ánima*. One could say that a subtle reference to the popular fiesta tradition of carnival giants and animated figures lies behind both. Gardel had died in a fire accident (“he was so ephemeral, so controlled by emotion”, Minujin has said)¹⁷ but beyond this specific reference Minujin’s work was one of a series of towering event-sculptures she produced which satirised the patriarchal cult of monuments. One of her favourite targets was the Buenos Aires *Obelisco* (Argentina’s equivalent of the Washington Monument): in 1977 she made a full-size replica out of wood which she exhibited lying on its side (“everything is so straight and rigid and perpendicular that I want to make it all lie down”)¹⁸.

Actual flames or fire metaphors are present in at least four of the

Brazilian Cildo Meireles’ works. One, which masterfully uses the conceits of minimalism and conceptualism, while pointing them in another direction, is *Southern Cross* (1969-70). This work consists of a tiny cube made of segments of oak and pine (woods sacred to the indigenous Tupi of Brazil because of their capacity to produce fire when rubbed together). The little cube is to be exhibited alone in a space 200 metres square! The object and its surrounding space are inseparable (again like the nucleus of an atom in relation to the space of its orbiting electrons). The huge disparity in scale can be read in at least two ways, or two directions: as a metaphor of the catastrophic reduction of the indigenous populations of Brazil since the Portuguese conquest, or/and as a metaphor of potential, since the tiny cube can be the beginning of a vast conflagration, or renewal.

The primordial/modern fusion is lucidly demonstrated by Lygia Pape’s *Book of Creation* (1958), one of the jewels of the Neo-Concrete movement in Brazil. Each page is a geometric-abstract construction condensing an episode of pre-history. With playful wit Pape arranged for the pages of her book to be taken out and photographed in various sites and corners around Rio de Janeiro. The “discovery of fire” page was placed on the little table of a road-side drink-seller next to some bottles of a popular strong drink known as Paulista Fire¹⁹.

Among Oiticica’s *Bolides* were objects found by him in the everyday environment and then designated “*Bolides*”. He called them Appropriations. Among them were the fire-tins, cans with a burning rag used by people in Rio de Janeiro in those days as a light for night-time roads. He wrote:

“I singled it out for the anonymity of its origin – it exists around as a sort of communal property. Nothing could be more moving than these lonely tins lit up at night (the fire in

it never goes out) – they are an illustration of life, the fire lasts and suddenly one day it goes out, but while it lasts it is eternal”²⁰.

Surely it is the same feeling of the ephemeral and the eternal that permeates Mendieta’s *Ánima*. She had it made to the outline of her own body by a *cohetero* (a maker of fireworks for fiestas) in Oaxaca, Mexico. With Hans Breder she ignited it one evening at dusk and after 30 seconds her form had been consumed by fire.

CONTESTED EARTH

In Oiticica’s work there is close material interchange between fire and earth. The “fireball” often consists of earth, and some of the *Bolides* invite the spectator to enact a ritual of burial. It is the same with Mendieta: fires are set within mounds or “containers” of earth (sometimes volcano-shaped as well as body-shaped), and her *Siluetas* have strong overtones of burial. Here her position “between cultures” takes on some powerful contradictions. Several writers have specifically contrasted Mendieta’s attitude to the earth with that of other artists, North American and European, who came to be labelled “earth” or “land” artists. The Cuban critic Gerardo Mosquera, in the course of an essay on Mendieta’s *Rupestrian Sculptures* (1981), gives a geographically and culturally sensitive description of the site in Cuba, the caves of the Stairs of Jaruco, where they were carved. He depicts with great empathy Mendieta’s psychological relationship with this wild, beautiful spot which was often used as a refuge by rebels in the Cuban wars of independence. Mendieta was its “last refuge”, Mosquera proposes. Citing Mendieta, Mosquera describes her work at Jaruco as “an intimate act of communion with the earth... an imaginary solution, through art, for the drama of the sensitive girl forced to abandon her country, her family, her customs, her friends...” Mosquera then suggests

“the very structure of her art” distinguishes it from other earth art: “Usually [in earth art] matter is claimed by the act of displacing it from an original context in order to place it in a different hierarchy... something almost always done on a grand scale. It is earth placed at the service and desire of man. In Ana one finds a more modest attitude: here the human being opens towards the earth, integrates itself to the natural medium... Ana’s approach is not to ravish or rape, but rather to search for an intimate fusion”²¹.

The artist Nancy Spero has written in similar terms. “Ana did not rampage the earth to control or dominate or to create grandiose monuments of power or authority. She sought intimate, recessed spaces, protective habitats signalling a temporary respite of comfort and meditation”²². A number of feminist art historians have identified “gestures of control and domination” specifically with male earth artists²³.

But as well as the male-female divide, Mendieta’s work may also embody a perception of the land that derives from differences between North American and Latin American history. At the risk of dealing schematically with complex issues, one can associate US history with massive exploitation of the land and the natural resources below the surface. As the land is exhausted people, or the giant corporations, move on to fresh sites, leaving scenes of devastation and wastage. The work of the land artists of the 1960s and 70s in one sense reflects this activity (on the “grand scale” Mosquera mentioned), but at the same time, in certain cases, contests it. Thus Robert Smithson, shortly before his premature death, was making proposals to US mining corporations for schemes of land reclamation. For Smithson, these would also represent a new possibility for the social functioning of art: “A dialectic between mining and land reclamation must be developed. Such

devastated places as strip mines could be re-cycled in terms of earth art. The artist and the miner must become conscious of themselves as natural agents. When the miner loses consciousness of what he is doing through the abstractions of technology he cannot cope with his own inherent nature or external nature. Art can become a physical resource that mediates between the ecologist and the industrialist. The Peabody Coal, Atlantic Richfield, Garland Coal and Mining, Pacific Power and Light and Consolidated Coal companies must become aware of art and nature, or else they will leave pollution and ruin in their wake”²⁴.

Following in the same spirit was Agnes Denes’ extraordinary public art work of 1982, *Wheatfield: a Confrontation*, where she planted and harvested a two-acre wheat field on a landfill in Manhattan’s financial district, a block from Wall Street and facing the Statue of Liberty across the Hudson. In turn, her action pre-figures the recent citizens’ movements to reclaim derelict land in deprived cities like Detroit and plant gardens to grow food²⁵.

In Latin America land wastage has been of a different kind. The classic pattern has been the survival of a quasi-feudalism, with vast tracts of land in the hands of a few landowners and a mass of landless peasants forced to flee to the cities in search of work. One of the most powerful grass-roots political movements in Brazil in recent years has been that of the landless, *Sem-Terra*²⁶, a phenomenon unimaginable in the US, outside the specific land struggles of Native Americans²⁷. Set against the abundant but unobtainable land in the interior is the tiny patch the squatter manages to seize in the city and live upon in conditions of great insecurity.

The perception of earth in Oiticica’s work was strongly influenced by these conditions, I believe. He once distinguished his work from that of North American earth or land

artists, which he seemed to see as a latter-day expression of the landscape ethos, with its implication of the detached surveyor’s eye that rendered the land neutral and available. Two of the strongest connotations of earth for Oiticica were, I think, as something close to all vital energies (heat, colour, humidity), and as something scarce and precious, to be struggled for, as in his passionate defence of the Rio *favelas* (squatter settlements): “I love every centimeter of Mangueira Hill with the same intensity I give to my creative work”, he once said.

The *favela* of Mangueira for Oiticica (as an emigré from the bourgeois parts of Rio) was dangerous, but also a place of culture and human affectivity. He made many *Bólides* and *Parangolés* (wearable art works) in homage to Mangueira dancers, artists and rebels. In one *Bólido*, dedicated to an outlaw killed by police, the viewer lifts out a heavy box of earth to reveal a newspaper photograph of the body of the young man lying in water in an attitude uncannily similar to Mendieta’s *Siluetas*. The analogy with burial is clear. The dialectic burial/rebirth also became for Oiticica a vehicle for challenging the reduction of artistic insights to inert objects and expensive commodities. Two years before his death he enacted what he called the *Counter Bólido: to Return Earth to Earth* (1978). Along with some friends, he took a small rectangular frame of wood, filled it with rich black earth which he had brought with him, and lifted it off, leaving the square of earth resting on the earth. It was intended to be the burial of the *Bólido* as an object and its resurrection as a “life-act”. The place he chose for this little ceremony was Caju, a forlorn piece of wasteland and rubbish dump near the port of Rio de Janeiro.

In all this we find a human scale, a close correlation of land and body, a set of values, an emphasis on treas-

uring rather than dominating, which in this respect has strong affinities with Ana Mendieta’s art. And in some Latin American earth art we find, even when the scale expands beyond human dimensions, that the earth/body link is maintained, as for example in the work *Sutura* (Suture), carried out on a beach at La Plata, Argentina, by the group Escombros, in 1989. Accompanying this action, emblematic of healing wounds and divisions, was a statement which ran as follows:

“Put new heart into the depressed; unite the divided; eliminate all frontiers; replace the ‘I’ with the ‘we’; retrieve the lost; revive the dead; make the abstract real; turn the irrational logical; liberate the conquered; make the impossible possible. This is the artist’s role”²⁸.

The metaphor of the wound and suture could take us away, in a rhysonic manner, into other pathways of Latin American art: to the sculpture of the Colombian Doris Salcedo, or the stitched graphic works made by the Chilean Catalina Parra during the Pinochet dictatorship. But this would lead us some distance from Ana Mendieta.

SELF, SELVES

In an interview conducted in 1984, the artist Linda Montano asked Ana Mendieta if she was using death/body images consciously. Mendieta immediately replied: “I don’t think you can separate death and life. All of my work is about 2 things... it’s about Eros and life/death”²⁹. The photographic images yielded by the *Siluetas* series are deeply ambivalent (or sensitive to the context of publication). It is not difficult to imagine that one of these photographs, if there was no other information about it and it was printed in a newspaper rather than an art book, could be mistaken for the scene of an atrocity. The “goddess” looks very like a corpse. But, knowing what we do, an image that would register as

a scene of absolute abandonment, the callous obliteration of an individual’s identity and place in the social fold (still preserved in most customs of burial) is here read as a statement of love and of belonging to a humanity united in its long history and identification with mother earth. The signs of the body’s decomposition, re-absorption with the land, through the intermingling materiality of the body image with earth, mud, water, etc., which was so important to Mendieta, is transmuted as celebration.

Mendieta liked to work alone, it is attested by her friends. “Alone with her special tools and gear, she would hike to a chosen site, lie down and mark her body on the ground, dig trenches, filling them with gunpowder and setting them alight to blaze madly” (Nancy Spero)³⁰. Gerardo Mosquera has elaborated on her solitary ritual. “Art for Ana was a compensatory rite of her personal schism, an imaginary solution for her impossible longing for affirmation through the symbolisation of returning, simultaneously in cultural, psychological, and social terms... Most of her work consists in a single act: to fuse with nature”³¹. However, what Mosquera describes as “a personal schism” is not projected as a merely individual neurosis by the works. Lucy Lippard called the *Siluetas* figure “an everywoman”³². Mendieta herself complained about interpretations of this figure as “The Goddess”. As it evolved she removed hands and arms. She said she wanted her work to be “open”³³.

Revealingly enough, Lygia Clark, working in Paris and Rio de Janeiro in the same years as the *Siluetas*, but probably without knowledge of Mendieta, also declared that she wished her work to be “open”. Rather than projecting the personality of the artist and her “problems of a subjective type”, rather than turn her statement into a “biopsy of herself”, which leads to closure, the work should “leave an opening” for the people

who see or experience it³⁴. Likewise, Lygia Clark imagined or aimed for a form of fusion with nature. Mendieta’s statement, “My art is grounded in the belief of one universal energy which runs through everything: from insect to man, from man to spectre, from spectre to plant, from plant to galaxy”³⁵, is paralleled by many of Lygia Clark’s. Clark wrote of experiencing “the totality of the world as a unique, global rhythm, which extends from Mozart to the gestures of football players on the beach”³⁶; “contemporary man... learns to float in the cosmic reality as in his own inner reality”³⁷. One could also add phrases of Hélio Oiticica which are remarkably similar, about how he aimed in his work for: “a total embodiment of that which was previously seen as environmental; “a total body-ambience communion”³⁸. But Lygia Clark’s (and Oiticica’s) way of conducting this quest was very different to Mendieta’s.

The differences between them are made all the more striking by the remarkable resemblances between Mendieta’s *Siluetas* photographs and photographs of two key works of Lygia Clark, *Cannibalism* and *Baba Antropofágica* (“Cannibalistic Drool”), both 1973. It is first of all the prone figure which begins to generate comparisons, and then the interference in its solidity, its surface. In Mendieta’s case it is material processes of nature which interfere; in Clark’s, the actions of other people. These are mediated by Lygia Clark’s *Relational Objects*, manipulable sculptures which she evolved over more than 20 years as analogies of the sensuous experiences of the body. In both, a process of dissolution takes place, but of different kinds. Essentially with Mendieta the scenario is of one individual self fused with nature, and with Lygia Clark it is a social scenario, a participatory ritual of the interaction of individual selves with one another.

Lygia Clark’s two works came at a kind of mid-point in the evolution

of the participatory structure that distinguishes her entire oeuvre. In her earlier period, she had proposed the manipulation of objects to the “spectator”, to anyone interested. *Cannibalism* and *Baba Antropofágica* were developed with a group of students which she worked with regularly while teaching at the Sorbonne in Paris in the 1970s. Later she returned to Brazil and initiated her unique form of “therapeutic” practice, working, via the *Relational Objects*, with individuals, one to one. Clark came to see her work more and more in a context of “healing”: an idea that appealed strongly to Mendieta too. Art work may have been for Ana Mendieta the means of healing a “personal schism”, but her audiences surely see it in the cosmic terms in which it was formulated, and take a corresponding sustenance from that. The dissolution of the body image in the *Siluetas*, as an opening or abandonment to natural forces, carries a powerful therapeutic charge. The outside flows into the inside, and the inside flows out. This process is present in Lygia Clark’s work too, but again in a different sense.

Cannibalism and *Baba Antropofágica* exemplify Clark’s notion of the *Collective Body*. In some cases this was explored by means of linking bodies, limbs, together in a structure of elastic bands (one person’s movements affect all the other’s). In *Cannibalism* and *Baba Antropofágica* it went much deeper, Clark describing it as “the exchange between people of their intimate psychology”³⁹. In *Cannibalism*, people, blind-folded, take out and eat fruit which they have discovered by opening the “stomach” of the prone participant (actually a large pocket in a specially-made suit). In *Baba Antropofágica* the group continuously pull thread of different colours from cotton reels inside their mouths, letting it fall lightly to cover the one lying down, in a mass of spittle-covered thread: “They realise they are pulling out

their very insides”, Clark wrote⁴⁰. She further described the experience as “like getting inside each other’s bodies”⁴¹. Hence the cannibalism metaphor.

The Brazilian psychoanalyst and writer Suely Rolnik, after taking part in *Baba* in São Paulo in 1994, as the person lying on the floor, was able to vividly describe the experience as a dissolution of her own body-image and sense of self. At first it was frightening, but she gradually lost her fear as she began “to be that slobber tangle”. She had experience of it, she wrote, “on a totally different plane to that on which my form is usually figured, whether subjectively or objectively ... I began to see that the body without organs of the flux-dribble is a sort of reservoir of worlds – of modes of existence, bodies, me’s .. It is an ‘outside of me’ which, strangely, inhabits me and at the same time distinguishes me from myself”⁴². As Lygia says, “the inside is the outside...”. From the “outside” is produced a new “inside”. Rolnik suggests that, through the ministrations of other selves/bodies, the individual self becomes a multiple self.

The experience Suely Rolnik describes has little to do with the photographic or filmic records of *Baba*. It is an experience which cannot be photographed. Essentially there is no audience for *Baba*; you are either a participant or you are not really “there”. The experience is not part of “visual culture”, but the photographs inevitably are. They become a form of information, as for any event one was not physically present at. In Ana Mendieta’s case there was often no one else present at the action. The photographic and filmic records therefore in some ways increase the action’s magic, the spatio-temporal distance which creates what Gerardo Mosquera calls the sense of “impossible longing” generated by Mendieta’s work. Indeed Mosquera has speculated on the absurdity of “restoring” Ana

Mendieta’s *Rupestrian Sculptures* in the remote Jaruca caves of Cuba: “creating an ‘Ana Mendieta Garden’ for tourists, charging dollars for entry and selling souvenirs”, he remarks derisively. This would be directly contrary to the spirit of her work which once created is intended “to follow the ecological processes of its site”⁴³.

“Participation” and “the photographic report” are characteristic and important modern genres which have emerged out of questions about the relation between art and its public. They surely reflect the two types of experience that the ordinary citizen today is constantly oscillating between: the real and the mediated. The first corresponds to the willing or inescapable immersion in lived experience. The second to the forms of observing or witnessing, of varying degrees of detachment. An artist’s practice involves studying this oscillation deeply.

I realise that the artists whose work I have compared with Ana Mendieta’s have been from Brazil and Argentina, rather than Cuba. I can only explain this as the desire to pursue certain affinities and differences, among a potential multitude. Of course, close cultural connections between Brazil and Cuba can be pointed to: the parallels between the Afro-Cuban Santaría and the Afro-Brazilian Candomblé belief and value systems, for example. Much has been made of Mendieta’s interest in Santaría, but it is surely one among a complex web of influences, as Afro-Brazil and Ameridian-Brazil was for Clark and Oiticica. The shared desire for “fusion with the Universe” (and in the case of the Mendieta/ Clark affinities, the interest in healing), might be connected with those belief-systems, but equally it can be found in many other traditions too, among them the Indian and the Chinese. (For example: “It is pre-eminently our body, or more precisely our body image, that holds us back from the mystical goals of non-duality, non-

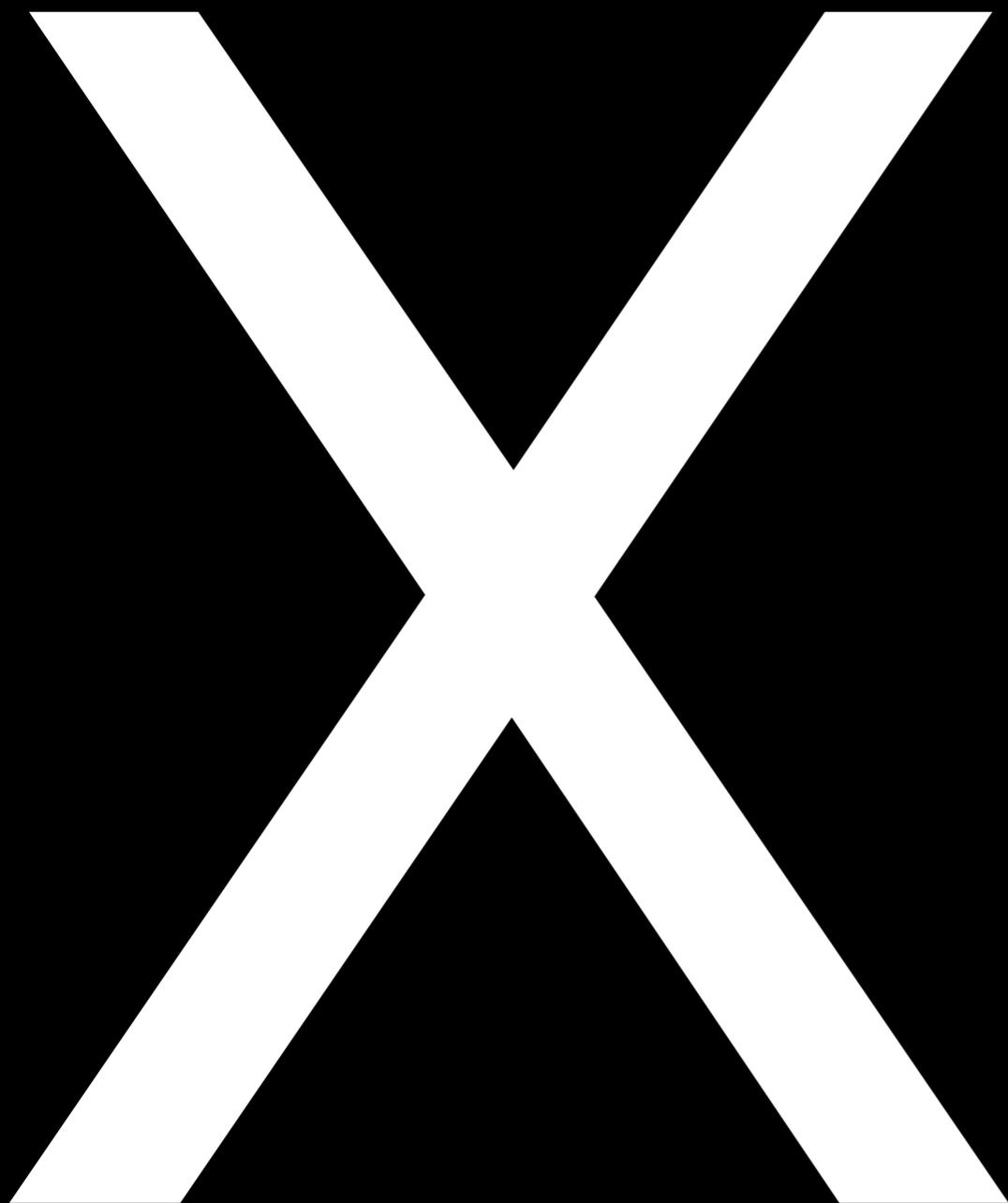
separation, and the dissolution of individual identity in a larger, cosmic identity”)⁴⁴. The spiritual quest referred to in these traditions is surely a perennial dilemma, since it deals with the attraction and repulsion of opposites, a dynamic in which we all have to live. All this would tend to work in a direction against cultural exclusivity and monopoly, a further aspect of what Lucy Lippard called Ana Mendieta’s “cultural integration”.

- 1 Mendieta, Ana. Apud Wilson, Judith. Ana Mendieta Plants Her Garden. *The Village Voice*. August 13-19, 1980, p.71.
- 2 Mendieta, Ana. Apud Barreras, Petra. Ana Mendieta, An Historical Overview. In: *Ana Mendieta Retrospective*. New York: New Museum, 1987, p.31.
- 3 Mendieta, Ana. Apud Wilson. Op. cit..
- 4 Mendieta, Ana. Excerpt from an unpublished note, undated. Apud Merewether, Charles. From Inscription to Dissolution: An Essay on Expenditure in the Work of Ana Mendieta. In: *Ana Mendieta*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1996, p.101.
- 5 Mendieta, Ana. Lecture with slides at Alfred University. Alfred, New York, 1983.
- 6 Paz, Octavio. *The Labyrinth of Solitude: Life and Thought in Mexico*. Trans. Lysander Kemp. New York: Grove Press, 1961, p 47-64.
- 7 In fact it is uncertain whether these were ever intended as titles. They may indicate a reluctance to name, and therefore to contain or distance, such a raw experience. Whatever the case, their starkness remains and they chime with the ethos of minimalism.
- 8 Mendieta, Ana. Apud Perrin, Marlene J. Ana Mendieta works with nature to produce her art. *Iowa City Press-Citizen*. 2 December 1977.
- 9 Lippard, Lucy. The Pains and Pleasures of Rebirth: Women’s Body Art. *Art in America*. May 1976, p. 75-79.
- 10 Lippard, Lucy. Ana Mendieta 1948-1985 (obituary). *Art in America*. November 1985, p.190.
- 11 Mendieta, Ana. Apud Wilson. Op. cit..
- 12 Sanchez, Juan. Speaking in the film *Ana Mendieta: Fuego de Tierra*, directed by Nereyda García-Ferraz and Kate Horsfield, Produced by Kate Horsfield, 50 mins, 1987.
- 13 Lippard, Lucy. Untitled article. In: Eshleman, Clayton & Eshleman, Caryl (ed.). A Tribute to Ana Mendieta. *Sulfur* (Eastern Michigan University). Vol. 22. Spring 1988, p.77. I am aware that behind Lippard’s reasonable phrase lie powerful contradictions.

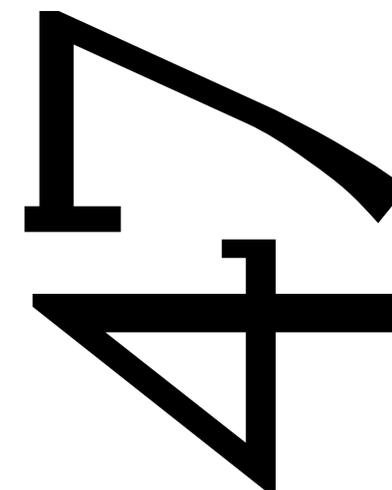
- 14 Perreault, John. Earth and Fire: Mendieta’s Body of Work. In: *Ana Mendieta Retrospective*. Op. cit..
- 15 Bachelard, Gaston. *The Flame of a Candle*. Dallas: The Dallas Institute of Humanities and Culture, 1988, p.2.
- 16 Maler, Leopoldo. Letter to the author (23 July 2000). Maler’s exhibition “Mortal Issues: A Sanctuary with Flames and Figures” was held at the Whitechapel Gallery, London, in 1976.
- 17 Minujin, Marta. In: Squires, Richard & Minujin, Marta. Eat Me, Read Me, Burn Me: The Ephemeral Art of Marta Minujin (interview). *Performance*. nº 64. Summer 1991, p.24.
- 18 Ibid.
- 19 Is it too fanciful to connect the fire-metaphors in Latin American art with memories of the emotions surrounding “the world’s first fires”? In Aztec society, every cycle of 52 years was marked by the New Fire Ceremony, a time of great anxiety in which all fires were extinguished and replaced with a new fire ceremonially kindled using a fire-drill and board.
- 20 Oiticica, Hélio. Apud *Hélio Oiticica* (exhibition catalogue). London: Whitechapel Gallery, 1969.
- 21 Mosquera, Gerardo. Introduction. In: *Rupestrian Sculptures/Esculturas Rupestres* (exhibition catalogue). New York: A.I.R Gallery, 1981.
- 22 Spero, Nancy. Tracing Ana Mendieta. *Artforum*. Vol. 30, nº 8. April 1992, p.77.
- 23 See Kwon, Miwon. Bloody Valentines: Afterimages by Ana Mendieta. In: *Inside the Visible: an elliptical traverse of 20th century art in, of, and from the feminine*. Cambridge Massachusetts: MIT Press, 1996, p. 171, note 13.
- 24 Smithson, Robert. Untitled, 1972. In: Holt, Nancy (ed.). *The Writings of Robert Smithson*. New York: New York University Press, 1979, p.220.
- 25 Information about one such scheme can be found at www.boggscenter.org.
- 26 The movement’s full name is Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST). www.mst.org.br.
- 27 Of course, large-scale, un-ecological and corrupt corporate exploitation also exists in Brazil.

- 28 Quoted from the flyer for the event which took place on the 9 December 1989 in La Plata, Argentina, involving some 500 artists.
- 29 Mendieta, Ana. Interviewed by Linda Montana. In: Eshleman, Clayton & Eshleman, Caryl (ed.). Op. cit., p. 67.
- 30 Spero, Nancy. Op. cit., p. 77.
- 31 Mosquera, Gerardo. Ana Mendieta: Art, Religion and Cultural Difference. *Arliés*. Trans. Alessandro Angelini. Houston, Texas, Fall 2000, p. 22-25.
- 32 Lippard, Lucy. *Overlay: Contemporary Art and the Art of Pre-History*. New York: Pantheon, 1983, p. 45-51.
- 33 Mendieta, Ana. Lecture with slides at Alfred University, 1983.
- 34 Clark, Lygia. Letter to Hélio Oiticica (31 March 1971). In: *Lygia Clark*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997, p.276-277.
- 35 Mendieta, Ana. In: *Ana Mendieta*. Op. cit., p.216.
- 36 Clark, Lygia. On the Act (1965). In: *Lygia Clark*. Op. cit., p.164.
- 37 Clark, Lygia. The Death of the Plane (1960). Idem, p. 117.
- 38 Oiticica, Hélio. New York notebooks (unpublished). Apud Brett, Guy. The Experimental Exercise of Liberty. In: *Hélio Oiticica*. Rotterdam: Witte de With/Paris: Jeu de Paume, 1992, p.27.
- 39 Clark, Lygia. Apud Brett, Guy. Lygia Clark: the Borderline between Art and Life. *Third Text*. nº1. Autumn 1987, p.87.
- 40 Clark, Lygia. Letter to Hélio Oiticica (6 July 1974). In: *Lygia Clark*. Op. cit., p. 288.
- 41 Clark, Lygia. Apud Brett. Op. cit., 1987, p. 87.
- 42 Rolnik, Suely. Um Singular Estado de Arte. *Folha de São Paulo*. 4 December 1994, p.16 (caderno 6).
- 43 Mosquera, Gerardo. Ana Mendieta y el Arte de las Islas (unpublished).
- 44 Kakar, Sudhir. *Shamans, Mystics and Doctors: A Psychological Enquiry into India and its Healing Traditions*. Delhi: Oxford University Press, 1990, p. 233.

GUY BRETT LIVES AND WORKS IN LONDON. HIS MOST RECENT EXHIBITIONS, FOR WHICH HE ALSO WROTE CATALOGUE ESSAYS, HAVE BEEN “FORCE FIELDS: PHASES OF THE KINETIC” (2000), “LI YUAN-CHIA” (2001) AND “BORIS GERRETS” (2002). HIS BOOKS INCLUDE *THROUGH OUR OWN EYES: POPULAR ART AND MODERN HISTORY* (NEW SOCIETY, 1986), *TRANSCONTINENTAL: NINE LATIN AMERICAN ARTISTS* (VERSO, 1990), *EXPLODING GALAXIES: THE ART OF DAVID MEDALLA* (KALA PRESS, 1995), *MONA HATOU (PHAIDON, 1997)*, AND *CARNIVAL OF PERCEPTION* (INIVA, 2004). A COLLECTION OF ESSAYS, *BRASIL EXPERIMENTAL: ARTE/VIDA PROPOSIÇÕES E PARADOXOS*, WILL BE PUBLISHED BY CONTRACAPA, IN 2005.



PERCURSOS DE ALGUÉM ALÉM DE EQUAÇÕES RICARDO BASBAUM



O problema que Márcia nos coloca não é solúvel em equações de uma matemática qualquer, sob cálculos de rígidas metodologias: o “x” que a acompanha desde 1985 é mais do que uma incógnita de primeiro grau a adornar seu nome. O efeito inevitável parece ser aquele de um mistério que não deseja se resolver – não por capricho, mas porque é preciso desde logo apostar em outro caminho que não aquele automatizado e previsível: o “x” de Márcia não demanda solução, resposta ou finalização, mas um adiamento contínuo rumo à próxima etapa. Quando assobiamos por Márcia X. não estamos procurando uma “equação generalizadora do gênero humano”, mas atraindo a atenção de uma agente problematizadora das mais interessantes, alguém que incluiu em seu nome uma partícula (“x”), indicadora de uma busca por caminhos limítrofes entre o mundo das coisas todas do dia-a-dia e suas regiões de ocultamento de potencialidades transgressoras.

- Alô, é Márcia X.?
- Sim, pode falar, o que deseja?
- Apenas comentar que alguém ainda há de implantá-la como a figura-X, interrogação-mor inquietante da arte brasileira.

A partícula-X foi adicionada ao nome de Márcia Pinheiro em consequência da performance *Cellofane Motel Suite*, apresentada em parceria com o polipoeta Alex Hamburger na Feira Internacional do Livro do Rio de Janeiro, naquele momento (1985) montada no Shopping Fashion Mall, no bairro de São Conrado. Márcia vestia e demonstrava uma dupla camada de *Não-Roupas*, construídas a partir de sacos plásticos: uma não-roupa preta, sobre uma não-roupa transparente. Enquanto lia um poema (de sua autoria), Alex (vestido como homem-sanduíche) ia cortando a primeira camada de não-roupa (preta), revelando aos poucos a segunda camada (transparente): uma não-roupa que cobria mas não ocultava o corpo de Márcia, visível sob o plástico, em sua nudez performática. A presença de tal performance não autorizada num templo comercial da literatura (por mais culta que fosse a postura ultra-informada da dupla performática de vanguarda, ali não haveria espaço para eles) acabou por despertar a fúria do serviço de segurança do evento, culminando com um revólver apontado para a artista quase nua e seu *partner*, o poeta experimental; no dia seguinte, o acontecimento foi registrado nas páginas dos jornais, como mais uma daquelas efemérides exóticas que divertem leitores cansados. Acontece que a estilista homônima Márcia Pinheiro não gostou de ver um nome como o seu envolvido em fato tão escandaloso e tratou de enviar nota às colunas sociais, em que dizia: “Enquanto eu visto as pessoas, esta *outra* [notem o tom de desprezo *blasé* com que a *socialite* refere-se à artista avançada, afinada com seu tempo] tira a roupa”. Claro: para evitar ter sua imagem associada à da famosa estilista, Márcia então realiza a operação de anexar um “x” ao nome, acoplando-se definitivamente à partícula indicadora de movimentação contínua, sempre atenta a alguma coisa não feita, a mais uma coisa para se fazer.

São memoráveis as diversas ações, montagens, intervenções, performances etc. que Márcia X. realizou em conjunto com Alex Hamburger, no período de 1985 a 1990: é possível listar aqui ao menos sete trabalhos¹ de contundência

¹ Em ordem cronológica: *Cellofane Motel Suite* (1985), *As Anthenas da Raça* (1985), *Sex Manisse* (1986), *Tricyclage* (1987), ¹² *Macabiada Volante* (1987), *Performance: Arte ou Banalização* (1988), *Navio Museu Bauru* (1990) – este último existe apenas como projeto, os demais foram realizados.

ímpar e ousadia sem igual (para o momento), em que a dupla desafiava (e aafiava) estratégias para discutir se a existência possível para o artista a partir de meados dos anos 80 (notem bem: pós-crise do petróleo, pré-Guerra do Golfo, isto é, num período de euforia econômica conservadora que precedeu a consciência do simulacro comunicacional – tudo em meio à reacionária, “lenta e gradual” abertura política brasileira) deveria ou não retomar algo do modelo das (neo) vanguardas. No que faziam, M.X.&A.H. estavam demarcando uma importante posição alternativa àquele artista que firme e “ingenuamente” endossou as manobras que reconduziram a arte para o caminho do “investimento econômico correto e seguro”. Filtrando motivações Dada&etc (com Duchamp-Cage-Fluxus *in the background*), as performances de marca M.X.&A.H. invadiram espaços *in and off*, muitas vezes sem pedir licença. Ousadia e lucidez não faltaram em *Tricyclage* (1987), realizada no concerto-homenagem a John Cage, na Sala Cecília Meireles (RJ): enquanto 97% da platéia exibia reverência ao criador de 4’33”, Márcia e Alex enxergaram mais longe e, sem avisar ninguém – nem o próprio Cage, que lá estava –, subiram ao palco para pedalar velocípedes durante uma peça para pianos: naquele instante, *Winter Music* era rebatizada como *Música para dois velocípedes e pianos*. A ação foi precisa, pontual; M.X.&A.H. avisavam: “estamos atentos, sabemos que as linguagens da arte conquistam sua densidade experimental à custa de disponibilidade invasiva e excessiva, que não espera por permissão oficial”.

É do universo de referências à tradição da vanguarda que surge *As Anthenas da Raça*, apresentada em duas ocasiões diferentes durante o ano de 1985: no Circo Voador (para um público mais afeito às aventuras da música pop) e no Bar Botanic (para uma audiência embalada a recitais semanais de poesia). A célebre frase de Ezra Pound (“os artistas são as antenas da raça”) era transportada para uma situação que a literalizava, literalmente: M.X.&A.H. convidam para compartilhar o palco um casal de camelôs especializado na venda de antenas para televisão. Ali, naquela situação de destaque, com todos os holofotes apontados para si, texto e atuação dos vendedores são evidenciados em sua dimensão verbivocovisual+gestual, e frases-chave de seu trabalho habitual – tais como “estas antenas resolverão ruídos de comunicação, você poderá conectar-se sem interferência” etc. – têm o sentido multiplicado quando combinadas com gesto, texto e visualidade trazidos por Márcia X. e Alex Hamburger.



2 Dupla Especializada: formada por Alexandre Dacosta e Ricardo Basbaum. Grupo Seis Mãos: formado por Alexandre Dacosta, Barrão e Ricardo Basbaum. Ou seja: o autor deste texto esteve (e está) envolvido nesse campo de práticas...

O evento aproxima dois verdadeiros vendedores de antenas a dois legítimos artistas-antena, construindo um ritual duplicado das práticas cotidianas de cada uma destas duplas de “funcionários”: Márcia escova os dentes e desempenha outras séries de gestos do dia-a-dia, permeados por leituras de textos; Alex realiza também leituras variadas; ambos vestem-se de modo um tanto circense, trazendo à cena um uniforme de artista mambembe sobre o corpo de artistas que se querem na vanguarda. O efeito é fulminante: signos de um experimentalismo radical, caros a uma tradição avançada, tornam-se subitamente visíveis e assombrosamente presentes nos vendedores da esquina (camelôs), ao mesmo tempo em que experimentadores avançados se tornam capazes de atualizar uma corrente de *links* que se estende de Hugo Ball a Maciunas e subitamente se cristaliza na cidade do Rio de Janeiro. É claro que o humor é tempero básico dessa estratégia, elemento aglutinador de uma surpresa e digestão não muito fácil, tornada empatia – sem perda de estranhamento. Mas o que se destaca é uma evidente liquidação e questionamento investigativo do personagem-artista: será a “vanguarda” também mais um clichê, com procedimentos estereotipados cuja operatividade estaria colada à paródia ou haverá uma vez mais um lugar a construir que concentre as energias críticas da investigação de linguagens? M.X.&A.H. têm o mérito de sustentar a chama dessa discussão (aliando-se muitas vezes à Dupla Especializada e ao grupo Seis Mãos², entre outros) em um momento em que a energia inventiva dos artistas era instantaneamente vampirizada pela dinâmica das manobras comerciais.

Nesta virada de século, talvez não se tenha a dimensão do que significou investir em manobras experimentais em meio ao refluxo dos anos 1980. Se quisermos positivar algo dessa década difícil – e a grande dificuldade parece ter residido na franca implantação desse liberalismo esclarecido do capital, que abalou os modelos tradicionais de organização e planejamento das estratégias coletivas do sensível e do pensamento –, isso habitará a superfície do que se chama “imagem” e suas virtudes de interfaceamento, empatia, veículo crítico e comunicação: somente sob esse prisma podem-se aproximar eventos como o surgimento dos computadores pessoais, a inauguração da MTV, a “volta à pintura”, as teorias do simulacro etc. Tudo isso possui uma dimensão meramente instrumental, reterritorializadora, em que a experimentação perdeu terreno; mas abriga também uma potencialidade ímpar, que aos poucos se reorganiza em novas estratégias inventivas e de investigação. É nessa linha de fuga que as ações e performances de Márcia X. (em atividades solo ou em parceria com Hamburger) avançam, efetivamente inventando estratégias de imagem, recusando-se a fechar os olhos para o entorno e definitivamente evitando cumprir o que era esperado de um artista desejoso de se inserir no magro circuito de arte do Rio de Janeiro/ Brasil.

Eu a conheci apresentando *slides* que documentavam sua *Chuva de Dinheiro* (1984, em parceria com Ana Cavalcanti): numa sala da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em plena exposição “Como Vai Você, Geração 80?”, Márcia Pinheiro (antes do “x”) explicava aos interessados a ação tão oportuna que ecoava diretamente a atmosfera reinante no país (euforia pela redemocratização, agonia inflacionária) e no mundo (euforia neoliberal). A ação consistiu no lançamento de grandes (cerca de 120 x 60 cm) cédulas de dinheiro, impressas em serigrafia, do alto de prédios da Cinelândia (Centro do Rio). Embaixo, a popu-



lação assistia àquelas notas voadoras gigantes e vibrava a cada novo lançamento. Penso nesse trabalho como uma discussão pop-tropical, via Warhol, de nosso micromercado e das relações valor/obra de arte, tendo como referência o circuito – lugar, na arte contemporânea, em que se opera essa conversão entre valor estético e valor financeiro – conforme este se manifesta por aqui. Márcia acerta na mosca (graças a suas antenas?) promovendo o “x” de um problema concreto, em um dos momentos de manifestação mais aguda da questão (os anos 1980). Serigrafias em grandes formatos eram distribuídas de graça: alguma poderia cair nas mãos de um dos passantes, conforme a força e direção dos ventos naquele local, àquela hora: notas iam diretamente para os consumidores, transgredindo os mecanismos de intermediação do circuito de arte (que valoriza os trabalhos na medida em que os retém, forçando sua circulação por caminhos institucionalizados): gozo estético enquanto consumo materializado em capital: curto-circuito à moda de Bataille.

Outros dois importantes trabalhos de Márcia X. estabelecem também uma interessante discussão crítica sobre o panorama peculiar da dinâmica da arte “oficial” dos anos 1980 (isto é, aquela agrupada sob o rótulo da “volta à pintura”). *Baby Beef* e *Soap Opera* (1988) têm estrutura semelhante: grandes painéis monocromáticos compostos de uma superfície de tinta sobre a parede, combinados com objetos apropriados que são justapostos a esta superfície. *Soap...* é ainda complementado por uma performance-vídeo, isto é, uma série de ações específicas realizadas a partir do trabalho e materializadas em videoteipe, dando continuidade à instalação. Além disso, *Baby Beef* e *Soap Opera* são projetados

para eventos de caráter institucional, levando os trabalhos a se confrontar com os limites de uma exposição coletiva (“Novos Novos”, na Galeria de Arte do Centro Empresarial Rio, para *Baby Beef* e de um salão oficial (*Soap Opera* foi selecionado e apresentado no VI Salão Paulista de Arte Contemporânea, no Pavilhão da Bienal). Talvez por esta série de injunções, as duas proposições possam ser vistas como exercícios críticos de “pintura expandida”, pintura para além da tela, cujo sentido envolve a mobilização de uma superfície de cor criando uma área de atuação (Yves Klein), a apropriação de objetos banais (Pop) e a figura do artista em performance, combinando corpo e obra através da música (em *Baby* a presença dos Mutantes é invocada em um vídeo documental; a ária “La Donna é Mobile” permeia *Soap...*).

Baby Beef, como se imagina, ocupava uma vitrine totalmente impregnada de vermelho – paredes frontais e laterais, chão –, o que o caracteriza sobretudo como um experimento de pintura tridimensional (e é importante observar que as luzes internas também eram vermelhas); sobre essa parede, compondo uma linha sinuosa, estavam alinhadas diversas línguas de plástico (imitando nosso órgão auxiliar da digestão, responsável pelo gosto e fundamental para a fala – próteses em paródia?), igualmente vermelhas. O conjunto compunha um ambiente de forte concentração cromática, cujo impacto se dissolvia no choque irônico das línguas para fora: monocromo vermelho a mostrar a língua a você, espectador desavisado. A carnalidade da pintura transformada em *beef* mal-pasado, o sublime consumido como um problema de gosto, paladar. De forma condimentada, Márcia X. impunha limites e parâmetros claros para negociar sua inserção no circuito das convenções artísticas: toda a hipocrisia deve ser exercida; ao artista cabe negociar cada centímetro de sua presença, sem facilitar sua apropriação pelos intermediários que promovem (se continuarmos nesta acidez) jogatinas de âmbito pessoal, na fragilidade de um gosto-não-gosto desprezível, onde os mais diversos interesses são articulados junto às esferas de poder (e o artista é acoplado nesse processo como um agente menor, instrumentalizado). *Soap Opera* duplica esse raciocínio formal da pintura expandida, agora rumo ao mundo do espetáculo, às televisões e telenovelas. Neste caso, a superfície monocromática serve de suporte para uma parede construída com barras de sabão para roupa, todas de uma mesma cor. Repetição da repetição (a coisa utilitária de consumo), parede em frente à parede, transformando o objeto em



MÁRCIA X.. BABY BEEF, 1988



módulo, elemento de construção para a artista engenheira-X: qual seu “projeto construtivo?”. Sintomaticamente, o muro não é finalizado, a segunda parede resta incompleta frente à primeira – ambas, campos de cor de intensidade monocromática: mais uma vez, parede sobre parede, ou, usando o artifício da língua inglesa (presente no título), parede sobre *parade* (parada, desfile): é isto que vemos/ouvimos no vídeo: ora Márcia X. repete a linha musical “La donna é mobile”, ora Aimberê Cesar (*cameraman*, editor de imagens, *videomaker*, performer) desfila num carro de carga, defronte a *Soap Opera*. Frente às discussões que cercaram a arte dos anos 80, *Baby Beef* e *Soap Opera* demarcam pontos importantes, uma vez que constroem uma referência ampliada à questão-pintura, apontando linhas de fuga para regiões além e mostrando, a um circuito acanhado, a amplitude que um debate mais agudo deveria assumir, para além das convenções da tinta sobre tela (isto é, levando em consideração relações com o circuito, a construção da figura do artista, a relação com as linguagens da performance, com objetos, com a imagem tecnológica etc.).

Mas Márcia X. está na verdade atenta a mais de uma coisa, percebendo a dinâmica real das tramas dos trabalhos em relação ao circuito de arte. É mesmo num diálogo com o circuito – e mais, com a própria formulação das linguagens e com a cidade do Rio de Janeiro e seus habitantes-personagens – que acontecem trabalhos como *Academia Performance* (1986) e *Exposição de Ícones do Gênero Humano* (1988). Cada uma destas exposições-acontecimento (não são simplesmente *happenings*) merece um comentário, ainda que breve.

Academia Performance: Em um momento em que se vivia no Rio uma certa onda em torno da “performance” (a palavra circulava pelos jornais, artistas agrupavam-se para agir em sua função; pouco foi registrado do que havia de interessante ali, mas ainda não de), aconteceu de uma academia de ginástica, localizada na mesma pequena galeria comercial do Leblon onde estava instalada a Galeria Contemporânea (palco de alguns significativos agitos de então), chamar-se exatamente *Academia Performance*. O lugar era repleto de aparelhos de musculação e outras máquinas de auxílio corporal – para quem deseja “manter-se em forma” –, arrebatados por uma bela vitrine, permitindo que os passantes visualizassem quem estivesse ali a se exercitar. Nada mais adequado para ser ocupado por uma artista que faz performances, pensou Márcia X.: “ocupar a *Academia Performance* com performances variadas, transformar o espaço numa ampla ‘instalação’, transmutar os aparelhos em obras de arte *readymade*, exercitar o corpo em mano-



bras imprevistas sem objetivos estéticos etc.”. Um recado claro também aos acadêmicos da performance, em todas as latitudes e longitudes (camaradas preocupados com xícaras de chá, imortalidade e fardão). O evento durou uma noite de exercícios apenas: Márcia X., vestida com uma espécie de vestido plástico de ginástica, evoluiu pelos mais diversos aparelhos, fez demonstrações, movimentou uma máquina de pintura, levantou halteres etc. Dois exercícios principais eram continuamente repetidos: 1. colocar em funcionamento a máquina de pintura; 2. espremer laranjas num espremedor plástico assimétrico (o modelo era do tipo laranja-limão), utilizado como sutiã. Diversas obras foram trazidas para aquele espaço, dispostas entre as coisas da Academia: *A Noiva do Governador Valadares* (um vestido de noiva), *emplastro poroso modelador* (almofada envolta em uma cinta ortopédica de borracha), *márcia revista* (páginas centrais de uma revista erótica masculina), *alvará de funcionamento* (o próprio alvará de funcionamento daquele estabelecimento comercial), *A Glória Instantânea* (lata vazia de Leite Glória pintada), entre outros. A artista divulgou na ocasião o texto “Noite de Artes Marciais”, do qual reproduzimos um trecho:

“Exercícios, testes físicos, testes de tolerabilidade a matérias de teor experimental e de adaptação às condições dadas, representam um grande passo na transformação de toda atuação artística num labor-arte. (...) O privilégio do cérebro como centro gerador de valores chega ao fim, substituído pela maquinária de desempenho exuberante apta à formação de uma linguagem inteiramente artificial, de possibilidades extremas e singulares, mais adequadas às perspectivas óticas que enfim se delineiam. (...) A estranheza das formas que daí surgem é capaz de causar alguns problemas, não obstante o sucesso de nossa academia, de sua postura consciente da fisiologia dos aparelhos é inconteste, exercendo atração incomum, encontrando adeptos e entusiastas por toda parte. FAÇA JÁ SUA INSCRIÇÃO.”³

Muito desse exercício mais-que-plástico articulado nesta *Academia Performance* passa por uma presença evidenciada da palavra escrita, elemento-chave na costura de toda a trama. “Márcia X.”, “Artes Marciais”, “márcia revista” etc.

3 Folheto *academia perFORMAnce* – ‘Noite de Artes Marciais’, distribuído durante o evento.

4 Apresentada na Galeria de Arte do Centro Cultural Cândido Mendes, em Ipanema.

mostram a consciência de um deslizamento intersignífico a pontuar o trabalho, do qual X. não abre mão, e que aponta para uma inserção diferenciada desta obra no circuito: quando os trabalhos reivindicam também para si uma carga textual – e apostam sua materialidade nisso –, assumem um deslocamento mais lento nas trilhas do mercado, da recepção crítica, do colecionismo. Ao menos nestas terras. Por enquanto.

*Exposição de Ícones do Gênero Humano*⁴: Este evento durou apenas dois dias, com a seguinte estrutura: 30 de março, às 21hs: *Extra Icono-gráficos*; 31 de março, a partir das 15hs: *módulo VTR*; *revelações 1 hour*, *câmaras de ar*. A proposição aqui consistiu em construir uma estratégia de exibição em que os próprios convidados ao *vernissage* fossem as obras, os “ícones do gênero humano”, evidenciados em sua (bio)diversidade e semelhança, vasta fauna composta por aqueles atraídos pelas situações culturais – personagens do microuniverso das artes plásticas (além de amigos, parentes etc.). Como escreveu a artista, “Convite extensivo a artistas e *habitués* (marchands, críticos, galeristas, colecionadores), juntamente com representantes do fenômeno fã-clubista e público em geral, que a partir desta coletiva passarão a figurar num mesmo quadro estatístico e fotogramas de flagrante”. Ou seja: o primeiro dia do evento constituiu-se como uma exposição em que os convidados eram as obras: galeria vazia, as pessoas encontravam-se para conversar, comentar, trocar idéias, em torno do tradicional vinho branco. Um livro de assinaturas especialmente preparado para a ocasião, intitulado *Minha Cara Marlene*, celebrava a presença, entre os convidados, do fã-clubista oficial de Marlene (a “favorita da Marinha”), conectando o acontecimento à movimentação dos fã-clubes de artistas (tangenciando o velho bordão Emilinha x Marlene): a personagem artista – agora incluída junto aos ícones humanos obras-de-arte (tornando-se assim igualmente visível e presente naquele espaço) – estabelecia a comparação entre os fã-clubes de Márcia X. e de Marlene, diferentes sintomas de uma mesma histeria coletiva que permanentemente assola (em diferentes gradações) o mundo da arte. Nessa imagem da artista cercada de fãs ressoa um traço peculiar dos anos 1980, em que o artista diversas vezes retratou a si mesmo ao modo do “artista como celebridade”, isto é, procurando pensar seu lugar de inserção social de modo semelhante aos *pop-stars* e celebridades do mundo cinema-tv (Jeff Koons talvez tenha sido quem mais decisivamente experimentou tal papel; entre nós, os grupos Dupla Especializada e Seis Mãos aventuraram-se a discutir o perfil do artista em diálogo com o universo da mídia). É muito importante que Márcia X. tenha insis-



RICARDO BASBAUM É ARTISTA, ESCRITOR, CRÍTICO E CURADOR (ARTISTA-ETC). PROFESSOR DO INSTITUTO DE ARTES DA UERJ. PARTICIPOU DA "XXV BIENAL DE SÃO PAULO" (2002) E DA MOSTRA "BE WHAT YOU WANT BUT STAY WHERE YOU ARE" (WITT DE WITH, ROTTERDAM, 2005). ORGANIZOU A COLETÂNEA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA – TEXTURAS, DICÇÕES, FICÇÕES, ESTRATÉGIAS (CONTRACAPA, 2001). CO-EDITOR DA REVISTA ITEM. FOI CO-DIRETOR DA INICIATIVA INDEPENDENTE AGORA - AGÊNCIA DE ORGANISMOS ARTÍSTICOS (1999-2003).

tido em construir seu lugar de visibilidade como artista em meio à exposição de ícones, pois essa estratégia conduziu à segunda etapa do trabalho. A artista se deslocava pela galeria, tal qual um pólo de atração que imprimia dinâmica ao espaço; sua movimentação era complementada por documentação fotográfica (conduzida por Aimberê Cesar e Maurício Ruiz) e videográfica (comandada por Alex Hamburger); de modo que os "ícones do gênero humano" foram devidamente registrados em suas nuances físicas, antropológicas, sociológicas, psicológicas etc. No dia seguinte, a partir das 15 horas, a galeria foi ocupada com este material documental, e todos aqueles que haviam estado presentes na noite anterior eram esperados para apreciar as imagens foto/vídeo: agora, nas paredes da sala de exibição, uma ampla série de imagens completava o percurso investigativo: desconstrução de um dos mais célebres rituais do ambiente das artes, mergulho por aspectos da estranha cerimônia de inauguração das exposições de artes plásticas. Estratégia não-passiva para neutralizar e reverter certas forças convencionais do circuito, investindo energia ativa nos processos de condução e inserção do trabalho.

Quase todos os eventos descritos e comentados acima foram experimentados por mim, *live*. Mergulhado na intensa dinâmica daqueles anos, compartilho de proximidade – e mais, cumplicidade – com este percurso notável de Márcia X., marcado por tantas ações interessantes e instigantes e, sobretudo, pela coragem de imprimir ao circuito local uma dinâmica que o confrontava cara-a-cara: a imagem de artista que Márcia X., Alex Hamburger & Co. trouxeram à cena em nada combinava com aquilo que era cobiçado, atraído e formatado como "o que devia se esperar de uma artista de sucesso nos anos 1980". Se Márcia X. soube transmutar-se e desdobrar os caminhos de seu trabalho a partir destes choques, é porque manteve aguda atenção ao fio de linguagem de tudo que tem inventado, sempre com um olho aberto às camadas de intensificação do atual e do presente, ciente dos contornos das situações, circuitos, meios, coisas, comportamentos – em suas linhas de fuga, linhas de sombra do não-dito ou do articulado à meia-voz. É nesta trilha que recentemente (em agosto de 2000) Márcia X. realiza, durante 6 horas ininterruptas, a performance-instalação *Desenhando com Terços* (no Centro Cultural Casa de Petrópolis): cerca de 200 terços são utilizados para construir, dois a dois, incontáveis desenhos de um pênis. O trabalho prossegue até que toda a superfície da sala esteja ocupada com os desenhos, preenchida com imagens (estilizadas, simplificadas, icônicas) do órgão sexual masculino em estado de ereção. Arrancar de um dos símbolos religiosos algo que está ali inscrito (o perigo da carne) e que os imperativos morais da religião preferem ocultar, privilegiando o espírito desencarnado. Com uma manobra quase singela, em meio à grande concentração, rigor e devoção que permeiam esta longa e exaustiva ação, Márcia X. coloca em movimento através do ícone fálico uma fonte de energia inesgotável (virilidade), da qual visivelmente se alimenta. Sejam os lugares do feminino ou do masculino, Márcia X. aproxima-se de todas as fontes, num contínuo desdobrar de impactantes invenções sem par:

"Sim, ela quer sempre olhar tudo de frente, respirar e manter os olhos bem abertos".

"Não, não se esqueçam de redesenhar o diagrama da arte que vale a pena, incluindo o índice 'x' como de importância decisiva".

MÁRCIA X., *DESENHANDO COM TERÇOS*, 2000





“X”: SOMEONE’S PATHS BEYOND EQUATIONS RICARDO BASBAUM

PUBLISHED IN *CONCINNITAS*. MAGAZINE OF THE INSTITUTE OF ARTS / RIO DE JANEIRO STATE UNIVERSITY. NUMBER 4. MARCH 2003.

The problem Márcia presents us does not find its solution by means of equations of regular mathematics, under the calculus of strict methodologies: the “x” that has followed her since 1985 is more than a first degree variable embellishing her name. The inevitable effect seems to be that of a mystery which does not desire to be solved – not due to a whim, but because from early on, a path must be chosen, which is different from that automated and predictable one: Márcia’s “x” demands no solution, answer, or conclusion, but rather, an everlasting procrastination towards the next stage. When we call for Márcia X. we are not looking for an “equation to generalize the human genre,” but we are calling the attention of one of the most interesting problem makers, someone who has added a particle (“x”) to her name, which indicates a search for paths which border the world of everyday things and the regions where she hides transgressive potentialities.

– Hello, Márcia X.?
– Yes, go ahead, what would you like?
– I would just like to say that someone ought to establish you, one day, as an X-character, the most troubling question mark of Brazilian art.

The X-particle was added to Márcia Pinheiro’s name because of her performance in *Cellophane Motel Suite*, presented in partnership with multi-poet Alex Hamburger at the International Book Fair in Rio de Janeiro, which in 1985 was held at Shopping Fashion Mall, in São Conrado. Márcia was wearing a double layer of *Non-Clothes*, made of plastic bags: a black piece of non-clothes, over a see-through piece of non-clothes. While reading a poem (which she had written), Alex (dressed as a sandwich-man) was cutting the first layer of non-clothes (black), gradually revealing the second layer (see-through): a piece of non-clothes that covered but did not hide Márcia’s body, which was visible

under the plastic, in its performatic nudity. The presence of such non authorized performance in a commercial literature temple (no matter how educated the attitude of the ultra-informed forefront performing duo, there would be no space for them in there) ended up awakening the fury of the security service of the event, which culminated in a gun pointed at the almost naked artist and her partner, the experimental poet. On the following day, the event was on the newspapers, as one more of those exotic ephemeredes that entertain tired readers. It so happens that the fashion designer of the same name, Márcia Pinheiro, did not like seeing her name involved in such a scandal and sent some notes to social columns in which she said: “While I dress people up, this *other person* (notice the scornful air with which the *socialite* refers to the advanced artist, who is tuned up with her time) takes her clothes off.” Well

of course: to prevent having her image associated with the famous fashion designer Márcia added an “x” to her name, definitely incorporating herself to the particle which indicates continuous movement, and is always aware of something yet to be done.

The many actions, *mise-en-scène*, interventions, performances, etc. that Márcia X. performed together with Alex Hamburger, between 1985 and 1990, are memorable: it is possible to mention at least seven works¹ of unique incisiveness and unmatched boldness (at the time), in which the duo unraveled (and sharpened) strategies to discuss if the possible existence for the artist, as of the early eighties (notice: post-oil crises, pre-Gulf War, that is, a period of conservative economic euphoria that preceded the awareness of communicational image – all surrounded by the reactionary, “slow and gradual” Brazilian political opening), should or not reclaim something from the (neo) vanguard models. As for what M.X.&A.H. were doing, they were establishing an important alternative stance regarding the artists who steadfastly and “naively” endorsed the maneuvers that led the arts back to the path of a “safe and correct economic investment.” Filtering Dada&etc motivations (with Duchamp-Cage-Fluxus *in the background*), the performances of the M.X.&A.H. brand invaded *in and off* spaces, many times unexcused. Boldness and vision were not absent in *Tricyclage* (1987), performed during the homage concert to John Cage, at the Cecília Meireles Hall (RJ): while 97% of the audience showed reverence to the creator of 4’33”, Márcia and Alex saw further and, without any warning – not even to Cage himself, who was present –, they went on stage to ride tricycles during a piano piece: at that moment, *Winter Music* was renamed *Music for two tricycles and pianos*. The action was precise; M.X.&A.H.

warned: “our eyes are open, we know that the languages of art conquer their experimental density at the expense of excessive and aggressive availability, which does not wait for official permission.”

It is from the universe of references to the tradition of vanguard that *As Anthenas da Raça* appears, presented in two different occasions in the year of 1985: at the Circo Voador (to a public who is more into the adventures of pop music) and at the Bar Botanic (to an audience who is used to weekly poetry recitals). Ezra Pound’s famous quote (“Artists are the antennae of the race”) was transported to a situation where it became literal, literally: M.X.&A.H. ask a couple of street vendors specialized in selling television antennas to share the stage with them. There, in the limelight, with all spotlights on them, the text and performance of the vendors are shown in their verbivocovisual + gesture dimensions, and key-sentences from their daily work – such as “this antennas will put an end to communication noises, you will be able to connect without interference,” etc. – have their meaning multiplied when combined with gestures, text, and visuals brought by Márcia X. and Alex Hamburger. The event brings two real antenna vendors close together with two genuine antenna-artists, thus building a duplicated ritual of daily activities of each one of these duos of “workers.” Márcia brushes her teeth and performs other series of daily gestures, permeated by the reading of texts; Alex also performs several readings; both dress in a somewhat circus fashion, wearing on stage the uniform of circus artists over the body of artists who wish to be vanguard. The effect is ruthless: signs of a radical experimentalism, dear to an advanced tradition, suddenly become visible and dreadfully present in the antenna vendors, at the same time that advanced experimenters are able to update a chain

of links that ranges from Hugo Ball to Maciunas and suddenly crystallizes in the city of Rio de Janeiro. Evidently, humor is a basic spice of this strategy, a uniting element of surprise and difficult digestion, which is transformed into empathy – without losing its strangeness. But what stands out is an evident blending and investigative questioning of the artist-character: is “vanguard” one more cliché, with stereotyped procedures whose operations are linked to parody, or is there, once again, a place to be built, which concentrates the critical powers of language investigation? M.X.&A.H. receive the credit for keeping the flame of the discussion alive (partnering many times with Dupla Especializada and with Seis Mãos² group among others), at a time where the inventive energy of artists was instantaneously sucked out by the dynamics of commercial maneuvers.

At the turn of the century, we might not have perceived the dimension of what it meant to have invested in experimental maneuvers in the midst of the eighties. If we wish to make anything positive out of this difficult decade – and the greatest difficulty seems to have resided in the candid implementation of this enlightened capital liberalism, which shook the traditional models of organization and planning of the collective strategies of the sensitive and the mind – this will reside in the surface of what is called “image” and its communication, critical vehicle, empathy, and its virtues of interface: only under this point of view is it possible to bring closer together events such as the development of personal computers, the launching of MTV, the “return to painting,” the theories of simulacrum, etc. All of this has a merely instrumental and re-conquering dimension, in which experimentation has lost ground; but it also holds a unique potentiality, which gradually reorganizes itself in new investigation and inventive strate-

gies. It is along this line of escape that Márcia X.'s actions and performances (in solo activities or in partnership with Hamburger) advance, and effectively invent image strategies, thus refusing to close her eyes to what surrounds her, and definitely avoid fulfilling what was expected of an artist, who wished to enter the not so exciting art circuit of Rio de Janeiro/ Brazil.

I met her while she was presenting slides which documented her *Chuva de Dinheiro* in 1984, in partnership with Ana Cavalcanti: in a room of the Escola de Artes Visuais do Parque Lage during the exhibit "Como Vai Você, Geração 80?", Márcia Pinheiro (before the "x") explained to those who were interested, the convenient action that directly echoed the ruling atmosphere of the country (euphoria for re-democratization, inflationary agony) and worldwide (neoliberal euphoria). The action consisted in the throwing of large (approximately 120 x 60 cm) currency bills, printed in serigraphy, from the top of buildings in the Cinelândia area (downtown Rio). Down there, the population watched those giant flying bills and cheered at each new toss. I think of this work as a pop-tropical discussion, by way of Warhol, of our micro-market and the value/art work relations, having the circuit-place as reference in contemporary art, where this conversion between aesthetic value and financial value takes place – as it is made evident here. Márcia hits the bull's-eye (is it thanks to her antennas?) by promoting the "x" of a concrete problem, in one of the most serious moments of public demonstration of the issue (the eighties). Large serigraphy bills were handed out for free: some might fall in the hands of passersby, depending on the strength and direction of the wind out there, at that time: bills were going straight to consumers, thus violating the art circuit mediation mechanisms (which values art works as long as

they are retained, thus forcing them to circulate through institutionalized paths): aesthetic pleasure as consumption materialized into capital: a short-circuit à la mode de Bataille.

Two other important works by Márcia X. also established an interesting critical discussion on the peculiar landscape of the dynamics of the "official" art of the eighties (that is, the dynamics grouped under the label of "return to painting"). *Baby Beef* and *Soap Opera* (1988) have similar structures: large monochromatic panels composed of a surface of paints over the wall, combined with appropriate objects which are juxtaposed to this surface. *Soap Opera* is also complemented by a video performance, that is, a series of specific actions performed based on her work and materialized in videotape, thus providing continuity to its implementation. In addition, *Baby Beef* and *Soap Opera* are designed for events which have an institutional character, thus leading the works to confront the boundaries of a collective exhibit ("Novos Novos", in the Art Gallery of the Rio Business Center, for *Baby Beef*) and an in an official room (*Soap Opera* was selected and presented at the VI Salão Paulista de Arte Contemporânea, at the Bienal Pavilion). Maybe due to these series of injunctions, the two propositions may be seen as critical exercises of "expanded painting," painting beyond the canvas, whose sense involves the mobilization of a colored surface creating an acting area (Yves Klein), the appropriation of simple objects (Pop) and the image of the performing artist, combining body and work through music (in *Baby* the presence of the Mutantes group is invoked in a documentary video; the "La Donna é Mobile" aria permeates *Soap*..).

Baby Beef, as imagined, occupied a display window completely impregnated with red – front and side walls, and the floor – which characterizes it, above all, as an experiment in three-

dimensional painting (it is also important to notice that the internal lights were also red); over this wall, creating a winding line, several plastic tongues were aligned (imitating our auxiliary digestive organ, responsible for tasting and essential for speaking – are they prosthetics in parody?), equally red. The whole set created an environment of strong chromatic concentration, whose impact dissolved in the ironic shock of tongues sticking out: a red monochrome sticking the tongue out at you, the uninformed viewer. The carnality of the painting transformed into a steak cooked rare, the sublime consumed as an issue of flavor, taste. In a spicy way, Márcia X. imposed clear boundaries and parameters to negotiate her entry in the circuit of artistic conventions: all hypocrisy must be execrated; it is up to the artists to negotiate every inch of their presence, without facilitating their appropriation by middlemen that promote (if we continue being sour) gambling on a personal level, in the frailty of a despicable loves-me-loves-me-not, where the most diverse interests are articulated together with positions of power (and the artist is coupled in this process as a minor instrumentalized agent.). *Soap Opera* duplicates this formal line of thought of the expanded painting, now towards the world of performance, televisions and soap operas. In this case, the monochromatic surface provides support for a wall built with bars of laundry soap, all with the same color. Repetition of the repetition (the utilitarian aspect of consumption), wall facing wall, thus transforming the object into a module, a construction element for the X-engineering artist: what is her "constructive project?" Symptomatically, the wall is not concluded, the second wall remains incomplete in face of the first – both of them, fields of color of monochromatic intensity: once again, wall over wall, or, using the pun in English (which is present

in the title since wall is *parede* in Portuguese which leads us to think of *parade* in English) wall (*parede*) over parade: that is what we see/hear in the video: at times Márcia X. repeats the musical line "La Donna é Mobile", at times Aimberê Cesar (cameraman, image editor, videomaker, performer) parades in a cargo carriage, facing the *Soap Opera*. In face of the discussions surrounding art in the eighties, *Baby Beef* and *Soap Opera* claim important points, once they build a broad reference to the painting-issue, pointing lines of escape towards regions beyond, and showing, to a shy circuit, the amplitude that a sharper debate should undertake, thus moving beyond the conventions of paint over canvas (that is, taking into account relations with the circuit, the building up of the artist's character, the relations with different performing languages, with objects, with technological image, etc.).

But Márcia X. is actually paying close attention to more than one thing, and perceives the real dynamics of the plots of the works in regards to the art circuit. It is by means of a dialogue with the circuit – and further with the formulation of languages itself and with the city of Rio de Janeiro and its inhabitants-characters – that works such as *Academia Performance* (1986) and *Exposição de Ícones do Gênero Humano* (1988) take place. Each one of these exhibits-happenings (they are not just happenings) deserve a comment, even if a short one.

Academia Performance: At a moment when a certain "performance" fad was being experienced in Rio (the word was in the newspapers, artists would get together to act upon it; not much was recorded of the interesting things that were there, but they still ought to do it one day), it so happened that there was a gym called *Academia Performance*, located in the same small commercial gallery in Leblon, where the Contemporary

Gallery was located (the stage of some significant happenings at the time). The place was filled with work-out equipment and other machines to "stay in shape" – right behind a beautiful display window, allowing all passersby to see whoever was there working out. Nothing could be more appropriate to be used by an artist who does performances, thought Márcia X.: "use *Academia Performance* with varied performances, transform the space into a broad 'working place', convert the equipment into readymade works of art, exercise the body in unpredictable maneuvers without aesthetic goals, etc." A clear message for the academics of performance too, in every latitude and longitude (people concerned with tea cups, immortality, and the full attire of the members of the Academy of Letters). The event only lasted one night of exercise: Márcia X., dressed in a sort of plastic gym dress, moved through many different machines, did some demonstrations, moved a painting machine, lifted dumbbells, etc. Two main exercises were continually repeated: 1) to put the painting machine to work; 2) to squeeze oranges in an asymmetric plastic squeezer (it was a lime-orange kind of model), used as a bra. Many art works were brought to that space, placed among the Gym stuff: *The Bride of Governor Valadares* (a wedding dress), *modeling porous patch* (rubber orthopedic belt with a cushion), *Márcia magazine* (central pages of a male erotic magazine), *working permit* (the working permit of that commercial establishment itself), *Instantaneous Glória Milk* (painted empty can of Glória Milk) among others. The artist advertised in that occasion the text "Noite de Artes Marciais", of which we reproduce an excerpt: "Exercises, physical tests, tolerance tests of disciplines of experimental subjects, and of adapting to given conditions, represent a large step in the transformation of all artistic act-

ing into an art-labor. (...) The brain's privileges as the generating center of values reaches an end, replaced by the exuberant performance machinery, capable of forming an entirely artificial language, with extreme and unique possibilities, more appropriate to the optical perspectives that are finally outlined. (...) The oddity of the forms that emerge from there is liable to cause some problems. In spite of that, the success of our academy, of its conscious posture, of the physiology of the equipment, is undisputed, thus exerting unusual attraction, and finding adepts and enthusiasts everywhere. ENROLL IMMEDIATELY."³

A large part of this more-than-plastic exercise articulated in the *Academia Performance* goes through an evident presence of the written word, a key-element in accomplishing a tight plot. "Márcia X.," "Martial Arts," "Márcia magazine," etc. show the conscience of an intersignal sliding punctuating the work, of which X. does not give up, and that points towards a different insertion of this work in the circuit: when the works also claim for themselves a textual load, and bet their materiality on it, they assume a slower displacement on the tracks of the market, of the critical reception, of collectionism. At least around here, for now.

*Exposição de Ícones do Gênero Humano*⁴: this event only lasted two days, with the following structure: March 30th, at 21:00h: *Extra Iconographics*; March 31st, after 15:00h: *module VTR; One hour developments, air chambers*. The proposal here consisted in building an exhibit strategy in which the *vernissage* guests themselves were the art work, the "icons of human gender," seen in their (bio)diversity and similarity, a broad fauna made of those attracted by cultural situations – characters of the micro universe of the arts (besides friends, relatives, etc.). As written by the artist: "Invitation to artists and regulars (marchands,

critics, gallery owners, collectors), together with representatives from the fan-club phenomenon and the general public, who from this meeting on will begin to appear in the same statistics chart and snapshots.” That is: the first day of the event was a sort of exhibit where the art works were the guests: the empty gallery, people met to chat, make comments, exchange ideas, and drink their traditional white wine. A book of signatures was specially made for the occasion, entitled *My Dear Marlene*, it celebrated the presence, among the guests, of the official Marlene fan-club (a famous Brazilian singer called the “Navy’s favorite”), linking the happening to the movement of the artists’ fan-clubs (similar to the same old Emilinha x Marlene competition): the character artist – now included together with the human icons of art-works (thus becoming equally visible and present in that space) – it established the comparison between the fan-clubs of Márcia X. and Marlene, different symptoms of the same collective hysteria that permanently ravages (on different levels) the art world. In this image of the artist surrounded by fans, there is a peculiar trace of the eighties, in which the artist in many occasions portrayed himself as the “artist as celebrity,” that is, trying to think of his place of social insertion in the same way as pop-stars and celebrities from the TV-movies industry (Jeff Koons might have been the person who most decisively experienced such a role; among us, the groups Dupla Especializada and Seis Mãos ventured to discuss the profile of the artist in a dialogue with the media universe). It is very important that Márcia X. insisted on building her status of visibility as an artist in the middle of the icon exhibit, for this strategy led to the second stage of the work. The artist moved through the gallery, as a magnetic field, thus giving dynamics to the space; her movements were comple-

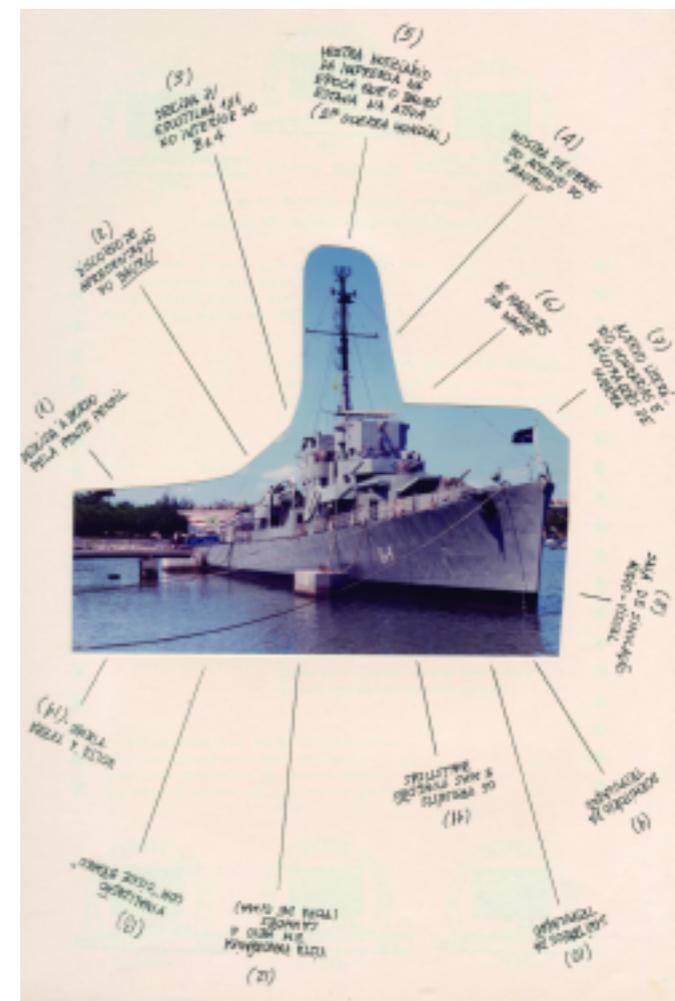
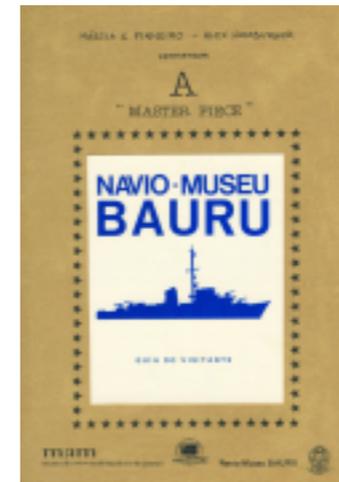
mented by photographic documentation (led by Aimberê Cesar and Maurício Ruiz) and videographic documentation (led by Alex Hamburger); in a way that the “icons of the human gender” were properly recorded in their physical, anthropological, sociological, and psychological nuances. On the following day, starting at 15:00h, the gallery was occupied with this documentary material, and all people present on the previous evening were expected to appreciate the images pictures/video: now on the walls of the exhibition room, a broad series of images completed the investigative path: the deconstruction of one of the most famous rituals of the arts environment, by diving into aspects of the odd ceremony of the opening of art exhibits. A non-passive strategy to neutralize and revert certain conventional forces of the circuit, and invest active energy in the processes of leading and insertion of the work.

Almost all events described and commented above have been experienced by me, *live*. Immersed in the intense dynamics of those years, I share closeness – and more, connivance – with this notable path of Márcia X., which has been highlighted by so many interesting and enticing actions and, overall, by the courage to impose to the local circuit a dynamic that challenged it face-to-face: the image of the artist that Márcia X., Alex Hamburger & Co. brought to light had nothing of what was desired, attracted, and formatted as “what we should expect from a successful artist in the eighties.” If Márcia X. was able to transmute herself and unwind the paths of her work from these confrontations, it is because she kept close attention to the line of language of everything she invented, always keeping an eye open to the layers of intensification of the current and the present, aware of the outline of the situations, circuits, means, things, behaviors – in her lines of escape,

lines of shadows of the unsaid or of the articulated at half-tone. It is on this track that recently (August 2000) Márcia X. performed, for six uninterrupted hours, the performance-implementation *Desenhando com Terços* at Casa de Petrópolis Cultural Center: approximately 200 strings of beads were used to build, two by two, countless drawings of a penis. The work proceeded until all the surface of the room was taken with the drawings, filled with images (stylized, simplified, and iconic) of the male sexual organ in erection. Drawing from a religious symbol something which is inscribed in there (the dangers of the flesh) and which the moral imperatives of religion would rather hide, and privilege the disincarnated spirit. With an almost chaste maneuver, in the middle of the great concentration, rigor, and devotion that permeates this long and exhaustive action, Márcia X. put in movement through the phallic icon a source of never ending power (manliness), from which she visibly feeds. Whether in masculine or feminine places, Márcia X. reaches out for all sources, in a continuous unfolding of unmatched inventions to create impact: “Yes, she always wants to look at everything with her head up, breathe and keep her eyes wide open.” “No, do not forget to draw again the worthwhile art diagram, including the ‘x’ index, as of decisive importance.”

RICARDO BASBAUM IS AN ARTIST, WRITER, CRITIC, CURATOR (ARTIST-ETC), AND PROFESSOR AT THE ART INSTITUTE OF THE UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UERJ). HIS BACKGROUND INCLUDES A MAJOR IN BIOLOGY (UFRJ), A SPECIALIZATION IN ART HISTORY AND ARCHITECTURE IN BRAZIL (PUC-RJ), A GRADUATE DEGREE IN ARTS AT THE GOLDSMITHS' COLLEGE, IN LONDON, AND A MASTER'S DEGREE IN CULTURE AND COMMUNICATION (ECO-UFRJ).

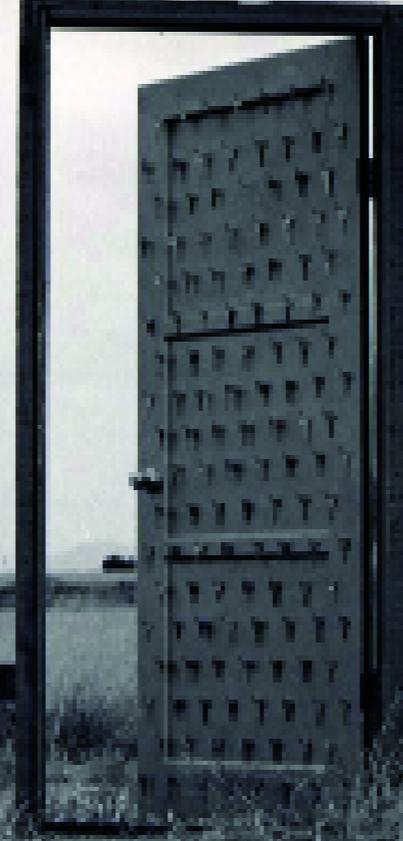
- 1 In chronological order: *Cellophane Motel Suite* (1985), *As Anthenas da Raça* (1985), *Sex Manisse* (1986), *Tricyclage* (1987), *1ª Macabiada Volante* (1987), *Performance: Arte ou Banalização* (1988), *Navio Museu Bauru* (1990) – this last one only exists as a Project, all others were performed.
- 2 Dupla Especializada : formed by Alexandre Dacosta and Ricardo Basbaum. Grupo Seis Mãos: formed by Alexandre Dacosta, Barrão and Ricardo Basbaum. That is, the writer of this text was (and still is) involved in this line of practices...
- 3 Brochure *academia perFORMance* – ‘Noite de artes marciais’, handed out throughout the event.
- 4 Presented at the Galeria de Arte do Centro Cultural Cândido Mendes, in Ipanema.



64

NORTE : SUR

ROTEIRO DE PERFORMANCE PARA RÁDIO COCO FUSCO E GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA



VOZ FEMININA Este é Norte: Sur. Um programa sobre a América, não apenas os Estados Unidos, mas toda a América.

[música: Los Electrodomésticos cantam: *Les deseo de lo más profundo de mi corazón. A todos ustedes y los suyos...*]

VOZ MASCULINA Queridos radioescuchas¹, diretamente de Santiago de Chile, Los Electrodomésticos. Dedicamos esta música ao presidente deposto recentemente, General Augusto Pinochet, o condutor desta máquina, um entre tantos outros...

[música: Los Electrodomésticos cantam: *Así mismo como también, para respetarle Señor conductor de esta máquina, que también cumple un papel importante en nuestra ciudad...*]
[jingle de musak latino]

LOCUTORA NORTE-AMERICANA Saudações, meus amigos. Meu nome é Meredith James e eu apresento a série semanal da NPR *Buscando América*. Hoje vamos ouvir algumas idéias ousadas sobre a mudança de identidade cultural da América. No nosso estúdio em Miami, estão dois convidados que acreditam que os Estados Unidos não podem mais ser concebidos como uma entidade separada da América Latina e do Caribe.

GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA (*interrompendo*) Na verdade, a identidade americana é uma ferida de 500 anos que nunca foi curada.
COCO FUSCO O norte e o sul não são mais entidades bipolares. O primeiro e o terceiro mundo, o inglês e o espanhol, estão totalmente interligados.

MEREDITH JAMES Espera aí. Acho que estamos nos precipitando. Nós ainda nem fizemos as apresentações. Caros ouvintes, como vocês podem perceber, os nossos convidados têm bastante a dizer sobre essa questão. Com vocês, Gwerno Comes-Pinis, do México...

GG-P Guillermo Gómez-Peña, *por favor*. Na verdade, eu me considero um cidadão de San Diegona.

MJ (*irritada*) Tudo bem. E também contamos com a presença de Coucou Fusco, uma cubana que vive em Nova Iorque.

[bizarra música de flauta]

CF O meu nome é Coco Fusco, e na verdade eu nasci nos Estados Unidos. A minha genética compreende os sangues iorubá, taino, catalão, sefardita e napolitano.

Na década de 1990 isso quer dizer que sou hispânica. Se estivéssemos nos anos 1950, talvez eu fosse considerada negra.

MJ Que romântico!

[ruflo de tambores]

GG-P Você acredita que uma das minhas avós era metade alemã e metade britânica?

Na década de 1940, na Cidade do México, ela escrevia poesia bilíngüe. Mas, naquela época, ninguém ligava para essas coisas. Os meus outros avós tinham uma mistura de sangue espanhol e indígena.

MJ Que interessante. Desculpe, mas agora vamos ter que voltar para o nosso assunto. Coco, de que modo a sua história pessoal fez de você uma parte da América?

VOZ MASCULINA COM UM FORTE SOTAQUE ESPANHOL *Pregunta de la semana* – qual é a tolerância máxima de um ouvido culto ao idioma espanhol?

[música: Fernando Albuerne canta: *Siento la nostalgia de volverte a ver, más el destino manda y no puede ser. Habana, mi tierra querida...*]

VOZ FEMININA Ay, vivir en la música ajena, padecer de nostalgia importada, importar la nostalgia propia, triste condición de nuestras tierras.

[música: música romântica de violão]

CF Mi tío abuelo Flaviano escucha a su Frank Sinatra por la Radio Martí.

GG-P Mi padre escuchaba ferviente a Nat King Cole en la XEW, México, D. F.

CF Me acuerdo de mi abuela, bailando en la cocina al ritmo de Los Panchos, escuchando a la WHOM de New York.

[interferência: rádio pirata CB]

[a rádio invade a transmissão]

RÁDIO PIRATA Quem lhes fala é o Comandante Ruiz, no exílio, transmitindo pela Rádio Sandino. Preciso informar ao público americano que o resultado das últimas

eleições na Nicarágua foi fortemente influenciado pela ajuda norte-americana, no valor de treze milhões de dólares, à campanha de Violeta Chamorro.

[som de interferência]

APRESENTADOR DE NOTÍCIAS Interrompemos a programação para informar que, esta noite, em Washington, haverá uma reunião entre as autoridades do governo norte-americano e a Motion Picture Association of America, para discutir as mais recentes descobertas do Relatório Rockefeller sobre as exportações da indústria norte-americana de entretenimento à Bolívia, Colômbia, Peru, Nicarágua, Paraguai...

[música: um mexicano canta uma versão parodiada de "I Wanna Hold Your Hand": *Oye, dame tu mano, quiero rascarme aquí, quiero rascarme acá, quiero rascarme aquí...*]

[música: versão mexicana de "Shake Rattle'n'Roll"]

[música: *La Lupe canta "Fever": Fever de mañana, fiebre en la noche azul. Todo el mundo tiene fiebre, eso bien que lo sé yo. Tener fiebre no es de ahora, hace mucho tiempo que empezó. Dame tu fiebre...*]

[gritos de platéia de estádio]

VOZ DE PROFESSOR, COM ECO *La calculización, la tijuанизación, la fronterización, la tropicalización, la rascuachización, la picuización...* A rádio bilíngüe é uma infecção continental, e não há antídoto que cure.

[música: musak latino com uma grande quantidade de instrumentos de sopro]

VOZES IMITANDO UM COMERCIAL DE TV *Para los niños en América Latina, la primera figura de autoridad es una "miss". Ya después, llamar a la reina de la belleza "Miss Universo" no representa ningún problema.*

As crianças de Caracas adoram os sucrilhos da Kellogg's no café da manhã. *En Chile, los corn chips se llaman "Crispies". Em Cuba, "Fab" é sinônimo de sabão em pó. En México, el pan para sandwiches es "Wonder" o "Bimbo".*

Na Costa Rica, o caixa eletrônico é chamado de "Anglomatic".

É triste, mas *en California, Colorado, Arizona y Florida*, aprovou-se o English Only².

Mas o que vão fazer com palavras como "barbecue", "lasso", ou "salsa"?

Línguo-futurólogos prevêem que o prato "chile con carne" será rebatizado de "carne com pimenta" e será servido no McDonald's. Speedy Gonzalez vai se tornar Speedy Gordon e vai estrelar filmes Cyberpunk.

[música: Speedy Gonzalez]

LOCUTOR DE RÁDIO Esta é a Rádio Frontera FM, como sempre estragando o seu jantar, em 200 megahertz *en todas las direcciones*.

[música: orquestra latina dos anos 1950]

VOZ MASCULINA COM FORTE SOTAQUE ESPANHOL *Queridos radioescuchas, les habla Joaquín Esteban Taylor, ministro de cultura de Panama.* Alguns de vocês já expuseram suas preocupações diante do fato de que talvez estejamos perdendo a nossa cultura. É verdade que a nossa moeda oficial é o dólar, e que o nosso presidente tomou posse em uma base militar americana. *Pero les aseguro que seguimos tan panameños y tan latinos como siempre.*

[música: o bolero nonsense de Medio Evo: *...y propongo que de una vez y por todas, sea respetado el rumbo que requiere el país nacional, el cual atraviesa por una coyuntura histórica indisolu, en cuanto a la estructura que se...*]

[música: música indígena mexicana]

VOZ EM MEGAFONE *Nuestros centros culturales chicanos deben promover el ballet folclórico, el muralismo y el teatro alegórico como expresiones idiosincráticas de nuestra raza, única y auténtica.*

VOZ FEMININA Devido à pressão exercida pela *secretaria de turismo* do México, o artesanato dos grupos indígenas Huichol e Chamula deve manter sua autenticidade, pelo menos até 1992.

[GG-P fala palavras em várias línguas incompreensíveis]

VOZ DE LEILOEIRO 30, 40, 100, 300, não, 3.000 anos de arte mexicana no Museu Metropolitan. Uma aventura pela sabedoria



e pelo orgulho de um povo.

VOZ FEMININA, COM ECO Arte autêntica, nostalgia autêntica, controle de qualidade.

(*repete*)

[*música: Yomo Toro no violão*]

GG-P Visite Vieques. Desfrute do nosso calor tropical.

CF Relaxe nas nossas praias imaculadas, na areia mais branca de todo o planeta.

GG-P Compre o nosso artesanato de cores vivas.

CF Saia com nossos homens e nossas mulheres exóticas.

GG-P Tome o nosso rum Bacardi ao pôr do sol, na varanda de seu bangalô. Visite Vieques. Você vai dormir em paz. Protegido pelas bases americanas que ocuparam a maior parte da nossa ilha.

VOZ MASCULINA Ligue para o seu agente de viagens ou para o centro de alistamento da marinha mais próximo.

VOZ FEMININA Este anúncio foi promovido pela Câmara de Comércio de Boriquen.

[*música: jingle de musak latino*]

CF Bem, eu diria que as pessoas sempre tiveram problemas com a minha identidade. Estão sempre tentando mudá-la. Quando eu nasci, as freiras do hospital acharam que fariam um favor aos meus pais se me classificassem como branca. Logo depois, a minha mãe foi deportada para Cuba e me levou junto. Lá me chamavam de *mulatica clarita*.

GG-P Eu sou o filho mais novo e também o mais escuro. Nasci *morenito y peludo*, uma coisinha escura e cabeluda, no Hospital Espanhol, na Cidade do México.

MJ E isso foi um problema para você, Gwermo?

GG-P Na verdade, não. Noventa por cento de todos os mexicanos eram mestiços, como eu. Em um certo sentido, eu cresci sem sentir a diferença racial.

CF Meus pais tentaram me criar sem a noção de raça, mas era impossível. A minha *abuela*, que veio morar na nossa casa em 1963, ficou feliz porque eu era

branca o suficiente para poder me chamar “*la princesa francesa*”.

MJ A princesa francesa?

[*tango dos anos 1950*]

GG-P Depois do que você disse, Coco, percebo que a minha realidade também tinha questões raciais. Comecei a perceber que havia um privilégio associado à cor da pele quando meus colegas de escola, aqueles que eram ligeiramente mais escuros do que eu, me tratavam de modo especial, com mais respeito. Para eles, era como se eu fosse branco.

MJ Mas o que significa ser branco no México?

GG-P Ser de uma “*buena familia*”, ter alguma ligação misteriosa com a Espanha. Sabe, no México, a questão racial está mais ligada à classe social. Espere aí, quero lhe fazer uma pergunta – aqui, nos Estados Unidos, já aconteceu de alguém perguntar para você o que significa ser branco?

MJ Não, na verdade não. Mas sou eu que faço as perguntas. Então, Coco, você acha que os seus pais estavam tentando esconder alguma coisa de você, como uma forma de proteção?

GG-P Que tipo de pergunta é essa?

MJ Deixe-a responder!

CF Não exatamente. Eles sabiam que o movimento dos direitos civis não ia conseguir acabar com a classificação racial, mas não queriam que eu me prejudicasse emocionalmente. Por isso, procuraram uma escola particular, na qual eu não precisaria lidar com a minha classificação racial de uma forma negativa. Entrei para a escola em 1966 como uma criança “de cor”.

MJ E?

CF A segregação havia sido superada pelo separatismo. Ninguém mais ligava para a idéia da “mistura de raças”. E quando eu fazia as provas do exame nacional, tinha que assinalar o quadradinho da minha classificação étnica, mas eu não conseguia achar a alternativa correta. Por isso eu sempre assinalava “Outros”. Chicanos, porto-

riquenhos e cubanos ainda não haviam sido colocados em um único grupo.

[música: harpas kitsch]

MJ Você acha que as coisas melhoraram quando as pessoas começaram a usar a palavra “hispanico”?

CF As pessoas ainda se confundiam, não sabiam dizer se eu era ou não era negra. No final do colegial, três funcionários da administração – um negro, um chicano e um judeu – precisavam decidir se eu atendia aos critérios para me candidatar a uma bolsa de estudos para minorias étnicas; o negro disse não, o chicano disse sim e o judeu disse que eu deveria perguntar à minha mãe se nós tínhamos antepassados africanos. O meu cabelinho afro não os convenceu. Você já pensou sobre os seus antepassados?

MJ Bem... não. Gwermo, a época em que você chegou a este país foi o momento em que os americanos estavam começando a usar o termo “hispanico”, não foi? Você acha que isso os ajudou a entender quem você era?

GG-P Usavam uma série de outros termos para denominar a minha condição racial, além de “hispanico”. Quando eu atravessei a fronteira em 1978, eu *ipso facto* me tornei um “engraxate”, um “costas-molhadas”, um *meskin*³. Naquela época, eu não entendia o que essas palavras queriam insinuar.

MJ Estou ficando confusa. Bem, está chegando a hora de terminarmos o programa. Muito obrigada pela presença de vocês em *Buscando América*. Na semana que vem, vamos receber o professor Malcolm Stevens, da Universidade de Purdue, que vai falar sobre as tradições que cercam o artesanato da cestaria entre os indígenas da fronteira do Texas com o México.

[música: melodia no estilo *ranchero* mexicano]

[som do *tic-tac* de um relógio]

VOZ DE JOVEM CHICANO *Sssspanglisch*, o idioma da diplomacia pop-cultural... *Sssspanglisch* é o nosso idioma, yeah.

É a voz do futuro, 1992, *glasnost* americana *con safos*.

[música: melodia no estilo Tex-Mex]

CF Cardápio de fronteira para o almoço, do lado americano. As nossas especialidades do dia: *enchiladas* de tofu, salada de taco, pita com *fajita*, *burritos* de churrasco e *pizzadillas*.

GG-P Cardápio de fronteira para o almoço, do lado mexicano. Cachorros-quentes com bacon e molho de *salsa picada*, *hamburgue-sas en mole verde* e Kentucky Fried *tripa*.

VOZ FEMININA Menu de arte para os anos 1990: realismo mágico chicano, arte conceitual de artistas indígenas norte-americanos, rap de dominicanos e *performance art* de asiáticos. A América é maravilhosa-mente estranha e barata.

VOZ MASCULINA Ei, você aí, está querendo fazer um programa divertido hoje à noite? Não importa onde você esteja, sempre encontrará preços acessíveis na cultura do Outro. Um mestiço musculoso em Tijuana, por apenas \$25. Uma beleza de mulata em Havana, por apenas \$35. Um porto-riquenho de Nova Iorque em Los Sures, por apenas \$15.

VOZ FEMININA *El otro siempre sabe mejor*.

[GG-P fala várias coisas em línguas incompreensíveis, entremeadas de nomes de marcas de computadores, como IBM e Macintosh]

CF Em Santiago eu conheci um sem-teto que se vestia de índio Mapuche. Ele usava uma placa no peito que dizia: “Índio autêntico – *made in Chile*”.

GG-P Estou me lembrando dos “dançarinos astecas autênticos” das Cataratas do Niágara, que juravam que sabiam falar *nahuatl* e que executavam rituais exóticos para os turistas assombrados. Na verdade, eles eram imigrantes ilegais, ex-mecânicos de Mazatlan.

VOZ FEMININA Yaqui, Seri, Guaycura, Diegueño, Barona, Seminole, Comanchero, Tuscarora. Pontos românticos em mapas turísticos. Palavras românticas em ouvidos ocos; *cambio de canal*.

[música: Corazón de Melon (*cha-cha-cha*): ...*Corazón de melon, de melon melon melon melon, corazón de melon. Your heart is a watermelon heart, just a watermelon heart...*]

VOZ DE CAMELÔ MEXICANO “*Amor Salvaje*”, *el nuevo supervideo de Madonna y Julio Iglesias ya está a la venta en su tienda favorita. En su compra recibirá gratuitamente un paquete con diez simpáticos preservativos para que el “Amor Salvaje” no lo traicione*.

VOZ MASCULINA Caro ouvinte, você sabe a diferença entre intercâmbio cultural e colonialismo? Entre vampirismo e apropriação criativa? Estamos aqui para ajudá-lo a entender essas diferenças. Hoje, vamos falar com Enrique Mendez Orduño, assessor de Assuntos Latino-americanos de *Arteamérica*, um novo programa da Agência de Informação dos Estados Unidos.

[música de percussão]

LOCUTOR MEXICANO *Nuevas aventuras para toda la familia. Buenos Aires cartelera doble: “O Exterminador” e “O Incrível Hulk”*. Sessão dupla de São Francisco: “*Bronson, Vengador Asesino*” e “*Mojados Precolombinos contra la Sico-Migra*”.

[música: Charlie Parker tocando “La Cucaracha”]

[sons de um restaurante popular]

VOZ FEMININA COM SOTAQUE ESPANHOL Aquele homem está distribuindo folhetos que falam sobre a identidade cultural latino-americana. Eu me pergunto se ele já viajou para algum país da América Latina. Lá, muitas mulheres da classe-média pintam seus cabelos de loiro.

VOZ FEMININA COM SOTAQUE AMERICANO Elas não são as únicas que gostam da cultura do outro. Já vi um grande número de *gringas progresistas* que usam *huaraches* e *huipiles*.

MULHER N^o1 OK, OK, entendi. Então, todo mundo quer ser o outro. É essa a idéia?

MULHER N^o2 Ou dormir com o outro. (*Elas caem na risada*)

MULHER N^o1 É verdade! Não estou brincando – escuta só essa música. É *La Cucaracha* – em russo!

[mulher russa canta “La Cucaracha”]

LOCUTOR MEXICANO A América não é mais o continente que você imaginava. Audio-graffiti FM, *buscando un nuevo lenguaje para expresar sus temores y deseos interculturales*.

[música: jingle de *game show*]

APRESENTADOR DO PROGRAMA Olá a todos, chegou a hora da sua competição de rádio favorita, *Pura Bicultura*. Nós tocamos a música e você liga para nós com a resposta. Diga o que está tocando ou quem está cantando e, na hora, você ganha uma passagem de avião para qualquer cidade no continente americano, com exceção de Havana, é claro, ha, ha, ha! O nosso telefone é 270-LOCO. LOCO! Agora, a nossa primeira música da noite. Vamos lá!

UM AMERICANO CANTA EM ESPANHOL COM FORTE SOTAQUE INGLÊS *De la Sierra Marenga, cielito lindo, vienen cantando*.

Un par de ojitos negros, cielito lindo, de contrabando. Ay yay yay, Frito Bandito!

[música: jingle de *game show*]

LOCUTORA *Esta es radio educación. Construyendo un nuevo lenguaje para nuestro atormentado continente, América poscolombina*.

[som de máquinas de escrever]

APRESENTADOR DE NOTÍCIAS N^o1 Boa noite. As principais notícias do dia. A série americana *Kojak* é o programa de televisão mais votado nos Andes peruanos. APRESENTADOR DE NOTÍCIAS N^o2 Um chefe do tráfico de drogas colombiano afirma que seus modelos são Al Pacino e Marlon Brando.

APRESENTADOR DE NOTÍCIAS N^o1 Dois trabalhadores mixteques imigrantes foram mortos a tiros por um Esquadrão da Morte totalmente norte-americano em Encinitas, na Califórnia.

APRESENTADOR DE NOTÍCIAS N^o2 Um tribunal de Chicago chega à conclusão de que a morte de um caixa guatemalteco, empregado em um supermercado da cidade e

baleado por falar em espanhol no local de trabalho, não foi fruto de preconceito racial. APRESENTADOR DE NOTÍCIAS Nº1 O Papa e o Rei da Espanha estão realizando os preparativos para a comemoração do quinto centenário da descoberta da América. Doze países latino-americanos decidiram participar.

[música: banda de circo]

CF 3.000 cidadãos norte-americanos vivem na base de Guantánamo e 17.000 em Vieques.

GG-P 100.000 residências na Baja California, no México, são de propriedade de cidadãos norte-americanos.

CF Há tropas norte-americanas com 26.000 militares no canal do Panamá e com 25.000 em Tegucigalpa.

GG-P Los Angeles é a segunda maior cidade mexicana do mundo.

CF Los Angeles é a segunda maior cidade salvadorenha do mundo.

GG-P Nova Iorque é a segunda maior cidade porto-riquenha do mundo.

CF Nova Iorque é a segunda maior cidade dominicana do mundo.

GG-P Miami é a segunda maior cidade cubana do mundo.

[um eco repete: a segunda maior, a segunda maior...]

GG-P Miami é a segunda maior cidade nicaragüense do mundo.

APRESENTADOR DE NOTÍCIAS Nº1 Agora com vocês Trans-American Radio, como sempre, interrompendo a hora do sexo.

Buenas noches.

[música: Mercado Negro tocando “La Cucaracha” em versão punk]

1 N.E.: Nesta versão do texto, optou-se por traduzir para o português os trechos escritos originalmente em inglês, preservando as passagens e os termos em espanhol.

2 N.doT.: Movimento criado nos Estados Unidos com o objetivo de preservar o inglês da influência de outros idiomas ou culturas, combatendo toda espécie de bilingüismo.

3 N.doT.: Meskin é uma corruptela de *mexican* que, como as outras expressões mencionadas (no original, *greaser* e *wetback*), é usada de forma pejorativa para designar os imigrantes mexicanos em situação irregular nos EUA.

COCO FUSCO É ARTISTA E ESCRITORA NOVA-IORQUINA. APRESENTA PERFORMANCES, CONFERÊNCIAS E EXPOSIÇÕES DESDE 1988. É AUTORA DOS LIVROS *ENGLISH IS BROKEN HERE* (THE NEW PRESS, 1995), *THE BODIES THAT WERE NOT OURS AND OTHER WRITINGS* (ROUTLEDGE/JINIVA, 2001) E EDITORA DE *CORPUS DELECTI: PERFORMANCE ART OF THE AMERICAS* (ROUTLEDGE, 1999) E *ONLY SKIN DEEP: CHANGING VISIONS OF THE AMERICAN SELF* (ABRAMS, 2003).

GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA É ARTISTA E ESCRITOR, NASCEU NO MÉXICO E RADICOU-SE NOS ESTADOS UNIDOS. É UM DOS MEMBROS FUNDADORES DO BORDER ART WORKSHOP/TALLER DE ARTE FRONTERIZO E EDITOR DA REVISTA DE ARTE *THE BROKEN LINE/LA LINEA QUEBRADA*, ALEM DE COLABORADOR DO PROGRAMA DE RÁDIO “LATINO USA” E DAS REVISTAS *HIGH PERFORMANCE* E *THE DRAMA REVIEW*.



72: O PERSONAGEM SUPER BARRIO, CRIADO POR MEMBROS DO PARTIDO DA REVOLUÇÃO DEMOCRÁTICA DO MÉXICO. EM VISITA A UMA ESCOLA DA FRONTEIRA ENTRE TIJUANA E SAN DIEGO. EM 1989 [CHARACTER SUPER BARRIO, CREATED BY MEMBERS OF THE MEXICAN DEMOCRATIC REVOLUTION PARTY, DURING A VISIT TO A SCHOOL ON THE TIJUANA-SAN DIEGO BORDER, IN 1989] – FOTO [PHOTO] MAX AGUILERA



NORTE: SUR – A PERFORMANCE RADIO-SCRIPT COCO FUSCO AND GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA

FEMALE VOICE This is *Norte: Sur*. This is about America. America, not only the u.s., but America. **[music: Los Electrodomésticos sing: *Les deseo de lo más profundo de mi corazón. A todos ustedes y los suyos...*]** **MALE VOICE** And now, *queridos radioescuchas*, direct from Santiago de Chile, Los Electrodomésticos. We dedicate this song to the newly deposed president, General Augusto Pinochet. The conductor of this machine, one of many conductors... **[music: Los Electrodomésticos sing: *Así mismo como también, para respetarle Señor conductor de esta máquina, que también cumple un papel importante en nuestra ciudad...*]** **[latin musak jingle]** **AMERICAN RADIO ANNOUNCER** Greetings, friends, this is Meredith James, hostess of NPR's weekly series, *Buscando América*. Today we are going to listen to some daring thoughts about America's changing cultural identity. We have two people

in our Miami studio who believe that the United States can no longer be conceived of as separate from Latin America and the Caribbean. **GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA** **[interrupting]** In fact, American identity is a 500-year-old wound that has never healed. **COCO FUSCO** The North and the South aren't bipolar entities anymore. The First and Third worlds, English and Spanish – they are totally intertwined. **MEREDITH JAMES** Wait. I think we're getting ahead of ourselves. We haven't even introduced you yet. As you can tell, listeners, our guests have quite a bit to say about the issue. They are Gwermo Comes-Pinis from Mexico – **GG-P** Guillermo Gómez-Peña, *por favor*. I see myself as a citizen from San Diejuna, really. **MJ** **[exasperated]** All right then. And we have Coucou Fusco, a Cuban living in New York.

[bizarre flute music] **CF** My name is Coco Fusco, and actually, I was born in the u.s. and am genetically composed of Yoruba, Taino, Catalan, Sephardic, and Neopolitan blood. In 1990, that makes me Hispanic. If this were the '50s, I might be considered black. **MJ** How romantic! **[cheesy drumroll]** **GG-P** Would you believe that one of my grandmothers was part German and part British? During the '40s, she wrote bilingual poetry in Mexico City, but no one was into that sort of thing back then. My other grandparents had a mixture of Spanish and Indian blood. **MJ** Fascinating, but I'm afraid we have to go back to our subject. Coco, how do you think that your personal story makes you part of America? **MALE VOICE WITH THICK SPANISH ACCENT** *Pregunta de la semana* – how much Spanish can your cultivated ears take?

[music: Fernando Albuerne sings: *Siento la nostalgia de volverte a ver, más el destino manda y no puede ser. Habana, mi tierra querida...*] **FEMALE VOICE** *Ay, vivir en la música ajena, padecer de nostalgia importada, importar la nostalgia propia, triste condición de nuestras tierras.* **[music: romantic guitar music]** **CF** *Mi tío abuelo Flaviano escucha a su Frank Sinatra por la Radio Martí.* **GG-F** *Mi padre escuchaba ferviente a Nat King Cole en la XEW, México, D.F.* **CF** *Me acuerdo de mi abuela, bailando en la cocina al ritmo de Los Panchos, escuchando a la WHOM de New York.* **[interference: CB radio pirate]** **[radio breaks in]** **PIRATE** This is the voice of Comandante Ruiz broadcasting from Radio Sandino in exile. I must inform the American public that the last elections in Nicaragua were substantially affected by the thirteen million dollars in u.s. aid to Violeta Chamorro's campaign. **[SOUND OF INTERFERENCE]** **NEWSCASTER** We interrupt this broadcast. In Washington tonight, state officials are meeting with the Motion Picture Association of America to discuss the latest findings of the Rockefeller Report on the export of American entertainment to Bolivia, Columbia, Peru, Nicaragua, Paraguay... **[music: Mexican singing a parodic version of "I Wanna Hold Your Hand": *Oye, dame tu mano, quiero rascarme aquí, quiero rascarme acá, quiero rascarme aquí...*]** **[music: Mexican version of "Shake Rattle'n'Roll"]** **[music: La Lupe sings "Fever": *Fever de mañana, fiebre en la noche azul. Todo el mundo tiene fiebre, eso bien que lo sé yo. Tener fiebre no es de ahora, hace mucho tiempo que empezó. Dame tu fiebre...*]** **[stadium crowds cheer]** **TEACHER'S VOICE WITH ECO** *La calcutización, la tijuанизación, la fronterización, la tropicalización, la rasacuachización, la picuización...*

This is bilingual radio, a continental infection, and there's no antidote for it. **[music: Latin musak with lots of horns]** **VOICES THAT SOUND LIKE THOSE OF A TV AD** *Para los niños en América Latina, la primera figura de autoridad es una "miss". Ya después, llamar a la reina de la belleza "Miss Universo" no representa ningún problema.* Kids in Caracas love Kellogg's cornflakes for breakfast. *En Chile, los corn chips se llaman "Crispies".* In Cuba, all detergent is "Fab". *En México, el pan para sandwiches es "Wonder" o "Bimbo".* In Costa Rica, the automatic teller is called "Anglomatic". Sadly enough, *en California, Colorado, Arizona y Florida*, English Only was approved. But what will happen to words like barbecue, lasso, or even salsa? Linguofuturologists predict that chile con carne will be renamed pepper steak and will be served at McDonald's, and Speedy Gonzalez will become Speedy Gordon and will be featured in Cyberpunk movies. **[music: Speedy Gonzalez]** **RADIO ANNOUNCER** This is radio frontera FM, spoiling your dinner as always, 200 megahertz *en todas las direcciones.* **[music: 1950s Latin orchestra]** **MALE VOICE WITH THICK SPANISH ACCENT** *Queridos radioescuchas, les habla Joaquín Esteban Taylor, ministro de cultura de Panama.* Some of you have expressed concern that we may be losing our culture. It is true that the u.s. dollar is our official currency, and that our president was sworn in at a u.s. military base. *Pero les aseguro que seguimos tan panameños y tan latinos como siempre.* **[music: Medio Evo's nonsensical bolero:... y propongo que de una vez y por todas, sea respetado el rumbo**

que requiere el país nacional, el cual atraviesa por una coyuntura histórica indisoluble, en cuanto a la estructura que se...] **[music: Indigenous Mexican music]** **VOICE IN MEGAPHONE MUSIC** *Nuestros centros culturales chicanos deben promover el ballet folclórico, el muralismo y el teatro alegórico como expresiones idiosincráticas de nuestra raza, única y auténtica.* **FEMALE VOICE** Due to pressures from the Mexican *secretaría de turismo*, Huichol and Chamula Indian crafts must remain authentic, at least until 1992. **[GG-P speaks in tongues]** **AUCTIONEER VOICE** 30, 40, 100, 300, no, 3,000 years of Mexican art at the Metropolitan Museum. An adventure in wisdom and pride. **FEMALE VOICE WITH ECO** Authentic art, authentic nostalgia, quality control. **[repeats]** **[music: Yomo Toro on guitar]** **GG-P** Come to Vieques. Enjoy our tropical warmth. **CF** Rest on our immaculate beaches, the whitest sand on earth. **GG-P** Shop for our colorful crafts. **CF** Date our exotic men and women. **GG-P** Drink our Bacardi rum at sunset on the terrace of your bungalow. Come to Vieques. You will sleep peacefully. You will be protected by the u.s. military bases that occupy most of our island. **MALE VOICE** Call your travel agent or your nearest navy recruitment center. **FEMALE VOICE** This announcement was brought to you by the Boriquen Chamber of Commerce. **[music: Latin musak jingle]** **CF** Well, I would say that my identity has always been a problem for most people. They are constantly trying to change it. When I was born, the nuns in the hospital thought they were doing my parents a favor by classifying me as white. Then my mother got deported just after I was born and took me to Cuba with her, where everyone saw me as a *mulatica clarita*.

GG-P I am my parent's youngest and darkest child. I was born *moreni-to y peludo*, dark and hairy thing at the Spanish Hospital of Mexico City.

MJ Was this a problem for you, Gwermo?

GG-P Not really. Ninety percent of all Mexicans were mestizos like me. In a sense, I grew up raceless.

CF My parents tried to raise me without a sense of race, but that was unrealistic. My *abuela*, who came to live with us in 1963, she was happy that I was light enough for her to call me "*la princesa francesa*".

MJ The French princess, you mean? [1950's Tango Music]

GG-P Now that you say that, Coco, I realize that my world wasn't completely raceless either. I became aware of skin privilege when my slightly darker schoolmates began to treat me with extra respect.

To them I was white, sort of.

MJ But what does it mean to be white in Mexico?

GG-P To come from "*buena familia*", to be mysteriously linked to Spain. See, in Mexico, race has more to do with class. But wait, let me ask you something – has anybody here ever asked you what it means to be white here?

MJ Well, not really. But I'm asking questions. So the, Coco, do you think your parents were trying to hide something from you to protect you?

GG-P What kind of a question is that?

MJ Let her answer!
CF Not exactly. They knew that the Civil Rights movement wasn't going to end racial classification, but they didn't want me to be psychologically impaired by it. They found a private school where they thought I wouldn't have to deal with my race in negative terms. I entered in 1966 as a child of color.

MJ And?

CF Segregation had been supplanted by separatism. No one was into the idea of "mixed race". And whenever I took national exams, I had

to check an ethnic background box, and I couldn't find one for myself. So I always marked Other. Chicanos, Puerto Ricans, and Cubans hadn't been lumped together yet.

[music: kitsch harps]

MJ Do you think things got better for you when people started using the word "Hispanic"?

CF People were still confused about whether I was black or not. At the end of high-school, three administrators – a black, a Chicano, and a Jew – were deciding if I was eligible for a minority scholarship; the black said no, the Chicano said yes, and the Jew said that I should ask my mother if we had any African ancestors. They weren't convinced by my little Afro. Have you ever thought about your ancestors?

MJ Well no. Gwermo, didn't you arrive in this country just as Americans started to employ the term "Hispanic"? Do you think that helped them to understand who you were?

GG-P They had a lot of other terms for me besides "Hispanic". When I crossed the border in 1978, I *ipso facto* became a greaser, a wetback, a meskin. At the time, I didn't understand what those words implied.

MJ I'm getting really confused. Well, I've just been told that that's about all the time for today. Thank you for joining us for *Buscando América*. Next week, we'll have Professor Malcolm Stevens from Purdue University talking to us about indigenous basket weaving traditions at the Tex-Mex border.

[music: ranchero tune]

[sound of ticking clock]

PACHUCO VOICE Sssspanglish, the language of pop-cultural diplomacy... Sssspanglish is our language, yeah. This is the *voz* of the future, 1992, American glasnost *con safos*.

[music: Tex-Mex tune]

CF Border lunch menu on the u.s. side. Our specials today are tofu enchiladas, taco salad, fajita pita, barbecue burritos and pizzadillas.

GG-P Border lunch menu on the Mexican side. Hot-dogs wrapped in bacon and covered with salsa picada, *hamburguesas en mole verde* and Kentucky Fried *tripa*.

FEMALE VOICE Art menu for the 1990's: Chicano magical realists, Native American conceptual artists, Dominican rappers and Asian performance artists. America is wonderfully strange, and cheap.

MALE VOICE Hey there, stranger, looking for a fun way to spend the evening? Doesn't matter where you are, you'll always find affordable prices for the cultural Other. A muscular mestizo in Tijuana, only \$25. A mulata beauty in Havana, only \$35. A Nuyorican in Los Sures, only \$15.

FEMALE VOICE *El otro siempre sabe mejor*.

[GG-P speaks in tongues, interspersed names of computer brands such as "IBM" and "Macintosh".]

CF I met a homeless man in Santiago who dressed up as a Mapuche Indian. He wore a sign on his chest that said: "Authentic Indian made in Chile".

GG-P I remember the "real live Aztec dancers" Niagra Falls who swore they spoke Nahuatl. They performed colorful rituals for the mesmerized tourists. They were actually undocumented ex-mechanics from Mazatlan.

FEMALE VOICE Yaqui, Seri, Guaycura, Diegueño, Barona, Seminole, Comanchero, Tuscarora. Romantic dots on tourist maps. Romantic words in empty ears; *cambio de canal*.

[music: Corazón de Melon (*cha-cha-cha*): ...*Corazón de melon, de melon melon melon melon, corazón de melon. Your heart is a watermelon heart, just a watermelon heart...*]

MEXICAN BARKER VOICE "*Amor Salvaje*", *el nuevo supervideo de Madonna y Julio Iglesias ya está a la venta en su tienda favorita. En su compra recibirá gratuitamente un paquete con diez simpáticos*

preservativos para que el "Amor Salvaje" no lo traicione.

MALE VOICE Dear listener, do you know the difference between cultural exchange and colonialism? Between vampirism and creative appropriation? We are here to help you figure it out. Today, we are going to talk to Enrique Mendez Orduño, adviser on Latin American Affairs for *Arteamérica*, a new program of the United States Information Agency.

[drum music]

MAEXICAN RADIO ANNOUNCER *Nuevas aventuras para toda la familia. Buenos Aires cartelera doble: "The Terminator" and "The Incredible Hulk". San Francisco double bill: "Bronson, Vengador Asesino" and "Mojados Precolombinos contra la Sico-Migra"*.

[music: Charlie Parker playing "La Cucaracha"]

[cafeteria sounds]

FEMALE VOICE WITH SPANISH ACCENT

That guy was handing out flyers about Latino cultural identity. I wonder if he's been anywhere in Latin America lately. Lots of middle-class women there dye their hair blond.

FEMALE VOICE WITH AMERICAN ACCENT

They are not the only ones who do that sort of thing. I've seen more than a few *gringas progresistas* who wear *huaraches* and *huipiles*.

FEMALE N^o1 Ok, ok, I get it; so everybody wants to be the other. Is that the point?

FEMALE N^o2 Or sleep with them.

[*They crack up*]

FEMALE N^o1 Really, I'm not kidding – hey, check out that music.

La Cucaracha – in Russian!

[Russian woman sings "La Cucaracha"]

MEXICAN RADIO ANNOUNCER America is no longer the continent that you imagine. Audio-graffitti FM, *buscando un nuevo lenguaje para expresar sus temores y deseos interculturales*.

[music: game show jingle]

MASTER OF CEREMONIES Hi, everybody out there. It's time for your favorite radio contest, *Pura Bicultura*. We'll play you the sound, and you just

phone in with the answer. Tell us what it is or who's singing it, and you will immediately win an airplane ticket to any city in the American continent with the exception of Havana, of course, ha ha! Our number is 270-LOCO. LOCO! Here's our first sound of evening. Hey!

AMERICAN SINGS IN SPANISH WITH THICK ACCENT *De la Sierra Marenga, cielito lindo, vienen cantando. Un par de ojitos negros, cielito lindo, de contrabando. Ay yay yay, Frito Bandito!* [music: game show jingle]

FEMALE ANNOUNCER *Esta es radio educación. Construyendo un nuevo lenguaje para nuestro atormentado continente, América poscolombina.* [sounds of typewriters]

MALE NEWSCASTER N^o1 Good evening. At the top of the news tonight, the American television series *Kojak* is voted the most popular show in the Peruvian Andes.

MALE NEWSCASTER N^o2 A Columbian drug lord claims his role models are Al Pacino and Marlon Brando.

MALE NEWSCASTER N^o1 Two Mixteco migrant workers were shot to death by an All-American Death squad in Encinitas, California.

MALE NEWSCASTER N^o2 A Chicago appellate court decides that the firing of a Guatemalan supermarket cashier for speaking Spanish on the job was not racially motivated.

MALE NEWSCASTER N^o1 The Pope and the King of Spain are preparing the 500th celebration of the discovery of America. Twelve Latin American countries have decided to participate. [music: old-fashioned circus band]

CF 3,000 U.S. citizens live in Guantánamo base, and 17,000 in Vieques.

GG-P 100,000 homes in Baja California, are owned by U.S. citizens.

CF There are 26,000 U.S. troops in the Panama canal zone and 25,000 in Tegucigalpa.

GG-P The second largest Mexican city is Los Angeles.

CF The second largest Salvadoran city is Los Angeles.

GG-P The second largest Puerto Rican city is New York.

CF The second largest Dominican city is New York.

GG-P The second largest Cuban city is Miami.

[*an echo repeats: the second largest, the second largest...*]

CF The second largest Nicaraguan city is Miami.

MALE NEWSCASTER N^o1 This is Trans-American Radio, interrupting you coitus, as always. *Buenas noches*. [music: Mercado Negro playing "La Cucaracha", punk-style.]

COCO FUSCO IS AN ARTIST AND WRITER FROM NEW YORK. SHE HAS BEEN PRESENTING PERFORMANCES, CONFERENCES, AND EXHIBITIONS SINCE 1988. SHE WROTE THE BOOKS *ENGLISH IS BROKEN HERE* (THE NEW PRESS, 1995), *THE BODIES THAT WERE NOT OURS AND OTHER WRITINGS* (ROUTLEDGE/INIVA, 2001), AND SHE WAS THE EDITOR OF *CORPUS DELECTI: PERFORMANCE ART OF THE AMERICAS* (ROUTLEDGE, 1999) AND *ONLY SKIN DEEP: CHANGING VISIONS OF THE AMERICAN SELF* (ABRAMS, 2003).

GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA IS AN ARTIST AND WRITER WHO WAS BORN IN MEXICO AND SETTLED IN THE UNITED STATES. HE IS A FOUNDING MEMBER OF THE BORDER ART WORKSHOP/TALLER DE ARTE FRONTERIZO AND EDITOR OF THE ART MAGAZINE *THE BROKEN LINE/LA LINEA QUEBRADA*, IN ADDITION TO COLLABORATING WITH THE RADIO SHOW "LATINO USA" AND THE MAGAZINES *HIGH PERFORMANCE AND THE DRAMA REVIEW*.

8

DESPACHOS NO MUSEU: SABE-SE LÁ O QUE VAI ACONTECER... SUELY ROLNIK

7



CONFERÊNCIA APRESENTADA EM *THE DELEUZIAN AGE*, CALIFORNIAN COLLEGE OF ARTS AND CRAFTS (SÃO FRANCISCO, 2000) E EM *IT IS HAPPENING ELSEWHERE: INDISCIPLINE*, "BRUXELLES/BRUSSELS 2000, EUROPEAN CITY OF CULTURE OF YEAR 2000" (BRUXELAS, 2000). PUBLICADO EM: MORIN, FRANCE (ORG.). *THE QUIET IN THE LAND. EVERYDAY LIFE, CONTEMPORARY ART AND PROJETO AXÉ*. SALVADOR: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA, 2000. E NO SITE [HTTP://WWW.STRETCHER.ORG/ESSAYS/SUELY/DESPACHOS.HTML](http://www.stretcher.org/essays/suely/despachos.html) SÃO FRANCISCO, 2001.

1 Percepto, Afecto e Conceito. In: *O que é a filosofia?*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 222.

"TRATA-SE SEMPRE DE LIBERAR A VIDA LÁ ONDE ELA É PRISIONEIRA, OU DE TENTAR FAZÊ-LO NUM COMBATE INCERTO."
– GILLES DELEUZE E FÉLIX GUATTARI¹

A vida, em sua potência de variação, constitui um dos alvos privilegiados do investimento do capitalismo contemporâneo. Tendo esgotado os horizontes visíveis para sua expansão, é no invisível que o capital irá descobrir esta sua mina inexplorada: extrair as fórmulas de criação da vida em suas diferentes manifestações será seu alvo e também a causa de sua inelutável ambigüidade. É que se, por um lado, para atingir seu alvo, lhe será indispensável investir em pesquisa e invenção, o que aumenta as chances de expansão da vida, por outro lado, não é a expansão da vida a meta de seu investimento, mas sim a fabricação e a comercialização de clones dos produtos das criações da vida, de modo a expandir o capital, seu princípio norteador. O exemplo mais óbvio são as pesquisas genéticas que resultam num banco de dados de DNA, que alimenta a indústria biotecnológica com matrizes a serem reproduzidas, até mesmo num futuro remoto. Porém, não é só da vida biológica que interessa ao capitalismo extrair a fórmula, mas igualmente da vida subjetiva, na qual se produz o sentimento de si e um território de existência se configura, sem o qual dificilmente se consegue sobreviver. Como a biodiversidade na natureza, fonte exuberante de investimento para o capital, há um multiculturalismo de modalidades de constituição de subjetividade.

Assim o neocapitalismo convoca e sustenta modos de subjetivação singulares, mas para serem reproduzidos, separados de sua relação com a vida, reificados e transformados em mercadoria: clones fabricados em massa, comercializados como "identidades *prêt-à-porter*"². O que se vende são imagens dessas identidades/mercadoria que serão consumidas inclusive por aqueles de cuja medula subjetiva o capital se alimentou para produzi-las. Na reinvenção contem-

2 Cf. “Toxicômanos de identidade”, conferência de Suely Rolnik na “X Documenta” (Kassel, 1997).

3 Distinção proposta por G. Canguilhem, em seu livro *Le normal et le Pathologique* (Paris: P.U.F., 1966, p. 81-82) e retomada por G. Deleuze e F. Guattari, em 1730 – Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível... Platô 10. In: *Mil Platôs*. v.4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

4 “Instauração” é o nome dado por Tunga para uma estratégia recorrente em seu trabalho. Consiste em incorporar à obra pessoas estranhas ao mundo da arte, protagonistas de uma espécie de performance, seguindo um ritual com objetos e materiais sugeridos pelo artista; restos da performance compõem uma instalação que permanece exposta. O conjunto formado pela performance + processo + instalação “instaura” um mundo.

porânea do capitalismo, a distância entre produção e consumo desaparece: o próprio consumidor torna-se a matéria-prima e o produto de sua maquinação.

Clones de subjetividade constituem padrões de identificação efêmeros. Para fazer girar esse mercado, é necessário que novos tipos de clone sejam produzidos o tempo todo, enquanto outros saem de linha, tornam-se obsoletos. A diferença entre anomalia e anormalidade pode nos ser útil para avançar nesta reflexão. “Anomalia” é uma palavra de origem grega que designa o rugoso, o desigual, o singular, e “anormalidade”, uma palavra de origem latina que qualifica aquele que contradiz a regra, definindo-se em relação a características genéricas³. Assim, na tradição latina as manifestações do que é o mais próprio da vida, sua potência criadora, são interpretadas como negação e, conseqüentemente, condenáveis. Aparentemente, no modo de produção atual essa tradição estaria se deslocando: as manifestações da potência criadora tendem a não mais ser interpretadas como anormalidade, transgressão de uma referência absolutizada, mas sim como anomalia; tomadas em sua positividade, tais manifestações deixam de ser malditas. Pelo contrário, a anomalia é acolhida exatamente por sua singularidade, ganhando não só lugar garantido, como incentivo e prestígio. No entanto, a meta desse forte investimento na anomalia é sua conversão em matéria-prima na fabricação de novos clones, novas formas genéricas de viver, novos tipos de referência homogeneizadora. É portanto a tradição latina que insiste, numa versão atualizada.

Em outras palavras, o estatuto da potência criadora hoje é intrinsecamente marcado por uma ambigüidade: a criação nunca foi tão festejada, mas desde que o princípio de sua produção deixe de ser prioritariamente a vida (a problematização do que impede sua expansão e a invenção de territórios que a viabilizem), para submeter-se ao capital como princípio organizador central. Caso contrário, por não haver outras vias de reconhecimento social a não ser por semelhança e analogia em relação aos padrões, mesmo que efêmeros, a anomalia corre o risco de cair numa espécie de limbo, sem qualquer presença efetiva na cena social e, portanto, sem qualquer poder de interferência nas transformações desse

5 Já em *Camera Incantate* (Palazzo Reale, Milão, 1980), obra em que Tunga trabalha com vários tipos de luz, o artista incorpora a performance de dois albinos e dois negros, o claro e o escuro. O albino fica dizendo que veio fazer uma “instalação” elétrica e que esse negócio de arte não lhe interessa. Depois dessa primeira experiência, virão instaurações que se repetirão em diferentes contextos, diferenciando-se a cada vez, formando séries, como acontece com suas instalações. São elas: *Xifópagas Capilares* (três vezes em 1985 e três vezes em 1989); *Sero te amavi* (três vezes em 1992 e uma em 1995); *Caro amigo* (1996); *Passeio de Vanguarda em Veneza* ou *Debaixo do meu chapéu* (abertura da “Bienal de Veneza”, 1995, e retorna incorporada a *Inside Out, Upside down*, abertura da “X Documenta”, Kassel, 1997). As séries de instaurações são sempre intercaladas com séries de desenhos, esculturas, ou instalações sem performance. Além disso, os vários tipos de séries se compõem entre si resultando em outras tantas obras. Por exemplo: *Xifópagas Capilares* com a instalação *Lagarte/Lizart/Lesarte* (Congresso de Psicanálise, RJ, 1985).

cenário. Assim, as subjetividades neste regime têm duas opções: serem criadoras, mas para converter-se em matéria-prima de identidades *prêt-à-porter*, ou serem suas passivas consumidoras. Fora disso, as invenções da vida tendem a não ter qualquer sentido ou valor.

Exploração invisível de um bem invisível, a vida, é igualmente no invisível que deverão operar as artimanhas para combatê-la. A resistência, hoje, tende a não mais se situar por oposição à realidade vigente, numa suposta realidade paralela; seu alvo agora é o princípio que norteia o destino da criação, já que, como vimos, esta tornou-se uma das principais se não a principal matéria-prima do modo de produção atual. O desafio está em enfrentar a ambigüidade desta estratégia contemporânea do capitalismo, colocar-se em seu próprio âmago, associando-se ao investimento do capitalismo na potência criadora, mas negociando para manter a vida como princípio ético organizador. Este é um desafio que se coloca atualmente em todos os meios, com problemas específicos em cada um deles.

A arte é um meio onde tal estratégia incide com especial vigor. É que a arte constitui um manancial privilegiado de potência criadora, ativa na subjetividade do artista e materializada em sua obra. Artistas são por princípio anômalos: subjetividades vulneráveis aos movimentos da vida, cuja obra é a cartografia singular dos estados sensíveis que sua deambulação pelo mundo mobiliza. A anomalia dos artistas e suas criações é o que faz girar o mercado da arte. Mas se isto intensifica as oportunidades de criação e circulação no mercado, por outro lado, para entrar no circuito, a obra tende a ser clonada, esvaziada do problema vital que ela cartografou; também clonada tende a ser a subjetividade do artista, esvaziada de sua singularidade em processo, e transformada em identidade, de preferência glamorizada. Juntas, obra e subjetividade traficadas formam o pacote a ser veiculado pela mídia e vendido no mercado da arte, cujo valor será determinado por seu poder de sedução. Se atingir um valor alto, poderá ser ainda vendido em outros mercados, como é o caso da moda, para agregar valor de *glamour* cultural à marca que o comprar. Ao artista não clonado, restam em geral poucas saídas para fazer circular sua obra. O destino de muitos é trabalhar nos departamentos de criação das agências que produzem as identidades *prêt-à-porter*: design, publicidade etc. É no meio da arte que este capitalismo renovado irá encontrar os artífices de suas clonagens.

Em função dessa política específica de separação entre arte e vida, própria do contemporâneo, a utopia de religá-las continua na ordem do dia; mas esta questão, que atravessa toda a história da arte moderna, recoloca-se hoje em novos termos. É exatamente neste ponto que encontramos Tunga e suas “instaurações”⁴. Dispositivo singular que, com sagacidade e humor, instala-se no âmago da ambigüidade do capitalismo contemporâneo, e de dentro dele problematiza e negocia com sua nova modalidade de relação com a cultura. Estratégia que mantém viva a função político-poética da arte e impede que o vetor perverso do capitalismo tome conta da cena, reduzindo a arte a mera fonte de mais-valia, esvaziando-a por completo de sua função.

Embora o nome “instauração” seja uma invenção recente do artista, a proposta que designa encontra-se em sua obra desde os primórdios⁵. É a possibilidade de nomeá-la que surge certamente depois de um determinado ponto de sua trajetória, em que o procedimento se refina e se radicaliza, ganhando uma



6 Com *Espasmos Aspi-ratórios Ansiosos* (A.I.S. ou *Anxious Inhaled Startles*; Rio, MAM, 1996); *Experiência de Física Sutil* (*An Experiment on Keen and Subtle Physics*) ou *Avant-garde Walk in Soho* (Nova Iorque, 1996), que retorna com outro nome em 1996, e novamente em 1997, incorporada a *Inside Out, Upside down*.

7 É o caso das instaurações: *Cem Terra*, SP, 1997, que volta no Reina Sofia, Madrid, 2001; *Tereza*, entrega do “Prêmio Johnny Walker”, Museu de Belas Artes, RJ, 1998, que retorna no mesmo ano na galeria Christopher Grime, Los Angeles, em 1999, no Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, e, em 2000, na “Bienal da Coréia” e na “Bienal de Lyon”; e, por último, a proposta para “The Quiet in the Land II”, Salvador, 2000, aqui privilegiada.

8 N. E.: Tunga reentitulou o trabalho posteriormente como *100 Rede*.

explicitação maior⁶. É quando passam a acontecer mais sistematicamente as séries de instaurações que os objetos, materiais, questões, personagens e elementos com os quais a obra se cria não apenas são extraídos do próprio meio onde a instauração se faz, mas, o que é mais significativo, muitas vezes eles são componentes do modo de fazer território no meio em questão. Além disso, os universos escolhidos são não apenas os mais distantes do universo da arte, mas principalmente aqueles em que o vetor perverso do modo de produção dominante atinge seus extremos.

Numa ponta, *office boys*, figurantes classe D, desempregados, sem-teto, sem-terra, ex-presidiários e, mais recentemente, meninos que já viveram na rua⁷. As sobras do sistema, aqueles que, não podendo ser nem matriz de clone, nem seu consumidor, não chegam sequer a entrar no circuito e ficam vagando pelo limbo. Na outra ponta, *top models*, as mais radicalmente reduzidas a suporte de identidade *prêt-à-porter*, adolescentes cujo maior desejo é prestar-se à clonagem, assim como consumir os clones de si mesmas. A tal ponto que, quando acaba a adolescência e são expelidas desse mercado, é comum sua subjetividade esvaziada cair em depressão.

Assim, os protagonistas que Tunga elege para suas instaurações são aqueles que ficam totalmente fora do campo de visibilidade e aqueles que, ao contrário, ocupam toda a extensão do campo e que são eles mesmos pura imagem. Os totalmente excluídos e os totalmente incluídos. Duas formas de empobrecimento da vida enquanto potência criadora. Miséria material e social de uns. Miséria espiritual e subjetiva de outros. O que acontece quando essas figuras tornam-se personagens de si mesmos no cenário da arte? Examinemos algumas instaurações de Tunga.

Convidado pelo Instituto Itaú Cultural para propor uma obra na avenida Paulista, Tunga decide trabalhar com *office boys*, numa instauração que ele chamará de *Cem Terra*⁸. *Office boys* transitam pela avenida durante todo o horário do expediente, pois são eles os mensageiros não-eletrônicos entre os escritórios de luxo das corporações que substituíram as mansões dos barões do café, e entre a elegante avenida e outras áreas da cidade. E, no entanto, é como se não pertencessem à paisagem oficial, a qual se interpõe entre o olho e a realidade, como um filtro que impede de enxergá-los e os transforma em “sem-terra”. Quando Tunga leva uma centena deles a ocupar um quarteirão inteiro da avenida, o que se instaura ali é uma terra que eles criam a seu modo, com a cultura de seus gestos, suas marmitas, as redes onde descansam seus corpos nordestinos, sua facilidade em montar barraca em qualquer lugar a qualquer hora, habituados que estão a nomadizar pela cidade. É a instauração desse mundo que se fará aqui obra de arte. O nada daquelas vidas supostamente inexistentes reanima-se, sai do limbo e volta a pulsar. Anarquiza-se a cartografia da avenida: instalados ali inteiramente à vontade, eles ganham uma existência na paisagem, agora não mais passível de ser ignorada: o espectador/transeunte é obrigado a vê-los, e a relação entre eles não pode mais ser denegada. A força do resultado formal, tanto na escolha dos objetos e corpos, quanto em sua disposição na avenida, é inseparável do sucesso da problematização que a obra opera, seu efeito disruptivo.

Já em *Tereza*, Tunga trabalhará com um grupo de sem-teto. O nome da instauração vem de uma conhecida prática dos presidiários que consiste em usar

9 A este respeito, são significativas as anedotas em torno de *Tereza*. Quando a instauração foi feita pela primeira vez, com figurantes recrutados no Rio de Janeiro, muitos deles já haviam passado por registro policial, talvez a maioria deles fosse composta de ex-presidiários. Quando Tunga lhes ensinou como fazer uma tereza, foi motivo de gargalhada geral. Na terceira vez que a instauração foi feita, em Buenos Aires, os protagonistas foram sem-teto recrutados nas ruas por um grupo de jovens anarco-surrealistas. A notícia de uma vaga de emprego, tão rara para aquela população, espalhou-se muito rapidamente pela cidade, provocando uma fila enorme de candidatos no dia da seleção.

10 “A Quietude da Terra II” é um projeto criado por France Morin (fundadora da revista de arte canadense *Parachute* e ex-curadora do New Museum of Contemporary Art de Nova Iorque). A curadora convidou 17 artistas contemporâneos de diferentes países para que cada um desenvolvesse, durante um mês e meio, um projeto com grupos de crianças que já viveram nas ruas de Salvador. O conjunto dos trabalhos teve sete meses de duração, entre 1999 e 2000. Uma exposição com as obras resultantes dos 17 projetos foi organizada no MAM da Bahia em julho de 2000, acompanhada de um livro/catálogo bilingüe. O acesso às crianças se deu através de uma parceria com o Projeto Axé, instituição baiana que há vários anos vem desenvolvendo um trabalho pedagógico e artístico com meninos que vivem na rua.

os cobertores disponíveis para fazer tranças de vários metros com as quais tentam fugir da prisão. Os sem-teto deverão fazer “terezas” que, neste caso, servirão para fugir do museu ou galeria onde a instauração se faz. Como pontua o próprio artista, a obra aqui é ao mesmo tempo individual e coletiva, ao mesmo tempo escultura e instrumento de fuga do espaço da arte, instauração de uma ligação entre o espaço do museu e o espaço da rua onde vivem os sem-teto. Mais uma vez, instaura-se uma confusão no mapa dominante, ao qual esses personagens não estavam incorporados, como os *office boys Cem Terra*.

Muitas das vezes que realizou tanto *Cem Terra* como *Tereza*, Tunga foi obrigado a utilizar-se de figurantes classe D para fazer os papéis de *office boys* ou *presidiários*. A razão alegada foi a exigência de leis trabalhistas que protegem os atores, mas talvez a razão implícita, mais decisiva, tenha sido o pavor que provoca, nos espaços institucionais da arte, a idéia de serem ocupados por essa “corja de marginais”. De qualquer modo, a estratégia não perde seu vigor, pois o que são tais figurantes senão desempregados que desempenham papéis de quem não teve oportunidade de aprender coisa alguma, e só cumpre funções inespecíficas, no palco, como na vida? Eles pertencem à mesma população que *office boys*, sem-terra e sem-teto, adultos ou meninos – todos eles figurantes classe D deste mundo em que vivemos⁹. Continua, portanto, sendo no mesmo meio que o trabalho instaura um deslocamento crítico.

Em todas estas instaurações, reativa-se a função poético-política da arte, produz-se uma resistência à tentativa de pervertê-la: a obra volta a ser problematizadora do meio onde ela se faz. Na contramão do sistema que ou reconhece modos de fazer território para cloná-los, ou marginaliza os “inclináveis”, Tunga cria para esses modos de subjetivação um espaço de visibilidade onde eles atuam ao vivo, protagonistas de si mesmos, com seu próprio elenco de ferramentas e materiais de construção de território. Os clonáveis, como é o caso das *top models*, vivem na cena o movimento contrário àquele que os converte em clichês: a instauração parte exatamente de sua imagem clonada, no próprio meio em que é lançada ao mercado, o desfile de moda, mas para tentar liberar a vida que ficou ali aprisionada. Os não-clonáveis, sobras tornadas invisíveis, como *office boys*, sem-teto, presidiários e figurantes de classe D, saem dos bueiros da marginalidade e ganham a cena. Embaralham-se as cartas, redistribuem-se os sujeitos no campo de visão, desautoriza-se a cartografia oficial estabelecida pelo capital como princípio norteador.

Neste contexto podemos problematizar a instauração *Salitre + Enxofre + Carvão*, que Tunga propôs para a parceria entre “A Quietude da Terra II” e o Projeto Axé¹⁰. Criar um cotidiano de convívio entre um certo tipo de artistas, de diferentes origens, e garotos ex-habitantes das ruas de Salvador que, inseridos no Projeto Axé, tentam libertar-se do confinamento na marginalidade, tendo na arte uma de suas principais armas. A que vem essa curiosa iniciativa? É verdade que entre crianças e artistas há ressonâncias. Ambos tendem a explorar o meio onde vivem, ensaiar conexões e desconexões; experimentar devires. É nessa lúdica irreverência que tomam corpo seus territórios de existência – brincadeira, num caso; obra, no outro –, subjetividades em elaboração, indissociáveis do meio. Criança e artista seriam, portanto, os modos de subjetivação que mais se distanciam da situação reinante de torpor do sensível e nivelamento da percepção, e mais se aproximam da anomalia.

Mas a realidade está longe disso: exatamente por sua anomalia, artistas e crianças interessam especialmente ao capitalismo renovado. Se o artista, como vimos, é incontestavelmente atraente para a indústria da clonagem, na criança, o exercício da capacidade poética tende a ser inibido pela infantilização, produto das forças aliadas do familismo, da pedagogização e do mercado que fazem dela um consumidor mirim.

Ora, crianças que vivem ou viveram na rua talvez sejam as que mais escapem à infantilização. É que sua própria condição as obriga a explorar e cartografar os meios por onde circulam, de modo a improvisar territórios de existência. São pequenas comunidades autogeridas, que se formam e se dissolvem na velocidade de seu nomadismo forçado pelos imprevisíveis remansos da vida urbana. Mas atenção, seria certamente ingênuo idealizar essas crianças: confinado à cloaca da cidade, o exercício dessa sua potência não desemboca em nada além da sobrevivência, isto quando bem sucedido, o que já é muito face ao destino de morte violenta e prematura que ameaça aquelas existências sem-valia.

É verdade que o equívoco mais recorrente em relação a essas crianças não é sua idealização, mas sua diabolização ou vitimização. Quando diabolizadas, o desejo é de eliminá-las do cenário e o caso é de polícia ou de justiça; quando vitimizadas, o desejo é de salvá-las, e o caso fica então entre a psicologia, a pedagogia e a arte. É evidente a necessidade de criar para essas crianças oportunidades de sair da marginalidade, e portanto é incontestável o valor de iniciativas com esta pretensão, seja da psicologia, da pedagogia, da arte, ou de qualquer tipo de associação entre elas. O perigo é de que, ao invés de reconhecerem o modo próprio de subjetivação daquelas crianças em sua positividade, para dele extrair uma potência em sua inserção, tais iniciativas as enxerguem como vítimas que deverão ser salvas através do modelo da criança infantilizada, que tentam projetar sobre elas. Quando isto prevalece, um efeito paradoxal pode resultar da generosidade que move esse tipo de prática: não encontrando ressonância, a força poética, especialmente viva naquelas existências, corre o risco de minguar. Neste caso, em vez de combatida, a inibição dessa força estará sendo reiterada, agora não mais pela exclusão social, mas pela domesticação, que pretende integrar essas crianças ao mundo dos clones infantis; no lugar de anômalos, lhes caberá então o destino de cidadãos normais, provavelmente com menos chances de “sucesso” – isto quando não caírem na categoria de anormais, e em sua conseqüente patologização.

Como criar meios para favorecer a inserção dessas crianças sem que elas percam sua preciosa anomalia? O que a arte tem a ver com isto? Estas e outras perguntas envolvem tal complexidade que o único que se pode pretender é pensá-las o mais precisamente possível, e experimentar estratégias que as problematizem o mais agudamente que se conseguir.

A proposta de Tunga vai nesta direção: encontrar procedimentos que façam do encontro com aqueles garotos a ocasião, por mais fugaz e incerta, de driblar, na alma da criança que já viveu na rua, mas igualmente na alma do artista, a faceta perversa do sistema econômico vigente que tende a cercar sua potência criadora, excluindo um e clonando o outro. Para isto o artista terá que contar com a cumplicidade de uma sintonia efetiva com aquelas crianças. É na anomalia, comum aos dois, que ele irá encontrar esta cumplicidade; mais precisamen-



11 Cf. Gil, José. A confusão como conceito. In: *Os anos 80*. Lisboa: Culturgest, 1998.

te, na anomalia que busca afirmar-se enquanto tal, sem ser clonada nem marginalizada. De fato, há provavelmente sintonia entre uma criança que já viveu na rua e está em luta contra sua marginalização, mas tentando através da arte não perder sua singularidade, e um artista que se associa ao sistema da arte, que lhe oferece oportunidades de realização, mas não perde a força problematizadora de seu trabalho de criação, artista que resiste portanto à cafetinagem do sistema, sem cair no *no man's land* da marginalidade – sem dúvida, o caso de Tunga. De todo modo, há provavelmente mais sintonia entre esse tipo de criança e esse tipo de artista do que entre uma criança que já viveu na rua e a maioria das crianças infantilizadas que vivem em família. Do mesmo modo, há provavelmente mais sintonia entre esse tipo de artista e esse tipo de criança do que entre ele e artistas que se submetem sem crítica a tal cafetinagem, e até a desejam, chegando inclusive a conduzir a criação para tornar-se seu objeto¹¹; ou entre esse tipo de artista e os que se mantêm fora da jogada, remanescentes tardios de um romantismo supostamente heróico. Atualizar essa sintonia virtual entre anômalos, para criar um campo de forças que os sustente, lhes permita resistir à cafetinagem de sua força criadora e libere devires nos dois campos, ainda que infinitesimais, é o desafio que Tunga parece propor-se a enfrentar. O quanto isso será possível, não dá para prever. Efeitos desse tipo dependem de uma trama complexa e sutil de fatores; não há como planejá-los; eles acontecem ou não.

12 Entre os objetos, Tunga privilegia os de folha-de-flandres, utensílios artesanais que imitam aqueles de alumínio fabricados industrialmente, e recriam à sua maneira, no dia-a-dia das casas mais humildes, um certo cenário das casas abastadas – funis, raladores, assadeiras, batedores de clara, pás de pegar farinha ou açúcar em barracas de feira, lamparinas, fiófos, agulhas e fios. Acrescentará, ainda, objetos de algodão: rolos e cotonetes, mas também limpadores de copo e garrafa, coadores de café etc. E mais outros tantos apetrechos: luvas de borracha de operário, rabinhos de coelho e coisas afins. Entre as substâncias, ceras, farinhas e ingredientes do gênero, e três bacias contendo salitre, enxofre e carvão respectivamente.

13 Deleuze, G. e Guattari, F. 1730 – Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible... Plateau 10. In: *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. [1730 – Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível... Platô 10. Op. cit..]

14 Cf. Nietzsche. *Utilité et inconvénient des études historiques*. In: *Considérations intempêtes*. (paragraphe 1); Apud Deleuze e Guattari. Op. cit..

Tunga apostará todas suas fichas na potência do ritmo na cultura baiana, que ele pretende convocar em sua instauração *Salitre + Enxofre + Carvão*. Importante força no processo de subjetivação dos baianos que, por sua exuberância, tornou-se de uns anos para cá a menina dos olhos da indústria fonográfica, a qual extrai daí matéria-prima para a fabricação de um de seus mais rentáveis produtos, seguindo a lógica do capitalismo contemporâneo anteriormente mencionada. Em sua ambigüidade imanente, essa estratégia tem ampliado espantosamente as oportunidades para os músicos baianos; mas, por outro lado, a tendência é o ritmo ser clonado e destituído de sua vitalidade, para ser devolvido ao mercado como um conjunto limitado de trejeitos estereotipados, mímica empobrecida que forma a identidade *prêt-à-porter* “estilo baiano”: carcaça de um corpo reduzido a clichês de sexualidade, que perdeu o erotismo e a potência poética de sonhar mundos. A vertente perversa se completa com o consumo desse produto pelo próprio baiano de quem se extraiu a seiva para produzi-lo. O “baiano” que vem conquistando seu lugar no mercado multicultural do Brasil e do mundo globalizado tende a ser, em muitos casos, essa imitação servil de seu clone.

“Axé music” é o nome de um dos produtos dessa vampirização do “axé” – palavra de origem iorubá que designa a energia sagrada dos Orixás, poder vital presente em todos os seres e todas as coisas, força criadora, e que neste sentido mais amplo foi incorporada à língua brasileira. A indústria fonográfica, em seu vetor perverso, tem o cínico requinte de usar o próprio nome da força que parasitou, o axé, para batizar o clone estéril que ela fabrica e comercializa. Mas o ritmo naquela cultura é um manancial tão rico que, apesar do sucesso dessa maquinaria sinistra, seu axé não se esgota, sua força de existencialização mantém-se viva, a criação não pára.

A instauração terá início com os garotos reunidos numa área lateral da exposição, como numa concentração de escola, formando um grupo compacto e fazendo uma certa algazarra. Com um aceno de Tunga, a arruaça se generalizará sob a forma de um bloco que desfilará arrastando e rolando os tambores pelo chão, armando uma verdadeira hecatombe musical. Aos poucos, cada um irá se desgarrando do grupo, sozinho ou em par, com a tarefa de encontrar seu lugar naquele espaço. Uma vez instalado, irá descobrir as substâncias e utensílios domésticos que Tunga colocou a seu dispor¹². Com curiosidade investigativa, deverá então improvisar um uso musical daqueles apetrechos, com a única ressalva de evitar qualquer referência conhecida.

Tunga fará do museu o espaço de um ritual, que oficiará a abertura da exposição, transformando-o num híbrido de arte e terreiro. Ao pedir aos garotos que busquem um a um seu lugar naquele espaço, é o traçado de seus corpos que demarcará ritualmente os territórios, criando uma nova paisagem, tanto na geografia do museu, quanto na geografia de suas existências. Ao pedir, em seguida, que uma vez instalados pesquisem os utensílios de seu cotidiano e façam com eles um som desconhecido, também os objetos estarão adquirindo uma função ritualística. O tambor é o objeto emblemático por excelência do tráfico do ritmo efetuado pela indústria fonográfica, a qual o faz transitar, de instrumento ritualístico e criador, para matriz de clonagem e sua mimese. Não por acaso, aqui é exatamente o tambor que será o agente do caminho de volta, ou mais precisamente do caminho de ida, agente da resistência. Com

os tambores se arrastando e rolando pelo chão, produzindo aquela balbúrdia sonora e, depois, no encontro dos tambores com os utensílios domésticos transformados em instrumentos improvisados, gerando aquele som estranho, um quebra-quebra ou arrastão sonoro se anunciará eventualmente na memória. Mas na verdade se algo estará se quebrando, por um breve momento, é o invisível jogo de cartas marcadas da relação entre o museu e seu fora, levando de roldão a marginalização daqueles meninos, a clonagem de seu ritmo e da força do artista. Por um breve momento, talvez se quebre a tendência a mimetizar o clone de si mesmo que uma cena como esta, de grande visibilidade e prestígio, poderia estar mobilizando no artista, como nos garotos; e, ao invés disso, se reative, no artista, a potência crítica da arte e, nos garotos, a potência do ritmo como agente de construção de território. Um quebra-quebra invisível, macumba para os novos tempos.

O caráter ritual das instaurações de Tunga situa-se no rastro do caminho aberto na arte por Lygia Clark, para quem o artista contemporâneo é o propositador de “um rito sem mito”. De fato não haverá aqui nem rito nem mito estabelecido a priori. O ritual será comandado pela realidade sensível daqueles garotos, convocada em sua alma e encarnada em seus gestos, na ginga refinada de seus corpos e em seu modo de explorar os objetos conhecidos naquele universo desconhecido, Tateando o estranhamento que essa ambigüidade mobiliza. O mito se engendrará do próprio ritual, mapa imanente da singularidade daquelas vidas. É essa liberdade de cartografar, driblando a clonagem de suas cartografias, que estará se inscrevendo em sua alma, como um mito apropriado para o contemporâneo, na contracorrente da eternidade de mitos absolutizados do passado, mas também do valor genérico dos mitos descartáveis do presente.

Terminada a instauração, espera-se que o acontecimento não se pacifique, e que sua memória permaneça vibrando durante todo o tempo da exposição, nos objetos que compõem a instalação: restos do ritual que se deu naquele recinto, como ficam restos de despachos na natureza ou em encruzilhadas das cidades, esperando que o recado chegue aos Orixás. Contaminada pelo meio onde se produziu desta vez, a obra de arte revela-se como despacho, portadora de um poder mágico de interferência energética no ambiente, para nele combater as forças reativas e liberar a criação. Interferência imperceptível mas efetiva. E, como todo despacho, fica na obra gravada a memória desta experiência: a afirmação da força político-poética na prática artística e a afirmação da força do ritmo de criança não infantilizada na subjetividade daqueles meninos – memória de uma linha de desterritorialização que os arrastou a ambos, o que só foi possível por se tratar de um encontro entre as forças da anomalia em cada um deles, e assim mesmo por um breve instante. Não dá para saber se essa memória estará reverberando naqueles objetos, se os Orixás a terão ouvido e abençoado, nem por quanto tempo permanecerá no ar depois que a instalação tiver sido desmontada.

“Não há ato de criação que não pegue a revés, ou não passe por uma linha liberada”, escrevem Deleuze e Guattari¹³. Promover algo que se pareça “com uma atmosfera ambiente, onde só a vida pode engendrar-se”¹⁴, ainda que fugazmente, é o que Tunga deseja com seus despachos nos museus. E, mesmo assim, como ele próprio prudentemente adverte, “sabe-se lá o que vai acontecer...”.

SUELY ROLNIK É PSICANALISTA E PROFESSORA TITULAR DA PUC-SP (COORDENADORA DO NÚCLEO DE ESTUDOS DA SUBJETIVIDADE DA PÓS-GRADUAÇÃO DE PSICOLOGIA CLÍNICA). AUTORA DO LIVRO *MICROPOLÍTICA. CARTOGRAFIAS DO DESEJO*. EM CO-AUTORIA COM FÉLIX GUATTARI (1986; 7ª EDIÇÃO REVISITADA, 2005), ENTRE OUTROS, E DO PROJETO DE DOCUMENTAÇÃO “NÓS SOMOS O MOLDE. A VOCÊS CABE O SOPRO. LYGIA CLARK, DA OBRA AO ACONTECIMENTO”. TRADUZIU PARA O PORTUGUÊS A OBRA *MILLE PLATEAUX* (VOL. III E IV), DE GILLES DELEUZE E FÉLIX GUATTARI (ED. 34, 1997).

PRESENTED AT THE SYMPOSIUM *THE DELEUZIAN AGE*, CALIFORNIA COLLEGE OF ARTS AND CRAFTS (SAN FRANCISCO, 2000) AND AS OPENING CONFERENCE OF *IT IS HAPPENING ELSEWHERE: INDISCIPLINE*, IN "BRUXELLES/BRUSSELS 2000, EUROPEAN CITY OF CULTURE OF THE YEAR 2000" (BRUSSELS, 2000). PUBLISHED IN: MORIN, FRANCE (ORG.), *THE QUIET IN THE LAND. EVERYDAY LIFE, CONTEMPORARY ART AND PROJETO AXÉ*. SALVADOR: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA, 2000. AND IN THE ELECTRONIC REVUE *STRETCHER*. [HTTP://WWW.STRETCHER.ORG/ESSAYS/SUELY/DESPACHOS.HTML](http://www.stretcher.org/essays/suely/despachos.html). SAN FRANCISCO, 2001.



"It is always a question of freeing life where it has been imprisoned, or trying to do so in an uncertain combat."
– Gilles Deleuze and Félix Guattari¹

DESPACHOS² AT THE MUSEUM: WHO KNOWS WHAT MAY HAPPEN... [SUELY ROLNIK](#)

Life, in its power of variation, constitutes one of the privileged targets of contemporary capitalist investment. The visible horizons for its expansion being exhausted, it is in the invisible that capital will discover its untapped mine: extracting life's creative formulas, in their different manifestations, will be its goal and the cause of its inevitable ambiguity. If, on the one hand, it will be essential to invest in research and invention to achieve its goal, thus increasing life's opportunities of expansion, on the other hand, the goal of its investment is not the expansion of life, but rather the manufacturing and the commercializing of clones of the products of life's creations, in order to expand capital, its leading principle. The most obvious example is genetic research resulting in a DNA databank that feeds the biotech industry with codes to be reproduced, even in a very distant future. However, capitalism is interested in extracting codes not only

from biological life, but also from subjective life, where a sense of the self is generated and a territory of existence is shaped, without which it would be extremely difficult to survive. Just as biodiversity in nature forms a never-ending wellspring for capital investment, so there is a multiculturalism in the modes of constituting subjectivity. Thus, neo-capitalism summons and supports singular modes of subjectivation, but only to reproduce them, detached from their connection with life and turned into products: mass-produced clones, commercialized as *prêt-à-porter* identities³. What is sold are images of those identity-commodities that will be consumed even by those whose subjective marrow capital sucks dry in order to produce the clones. In the contemporary re-invention of capitalism, the distance between producing and consuming vanishes: the consumer himself becomes both raw material and product.

Subjectivity-clones constitute ephemeral patterns of identification. To make this market function, new types of clones have to be produced again and again, while others go out of production and become obsolete. A look at the difference between the notions of anomaly and abnormality could take this reflection further. Anomaly is a word of Greek origin that indicates the rough, the uneven, the singular; while abnormality is a word of Latin origin that qualifies one who goes against the rules, and is therefore defined in relation to generic characteristics⁴. Thus, in the Latin tradition, the manifestations of what is the most peculiar feature of life, its power of creation, are interpreted as negative, and therefore, as reprehensible. Apparently this Latin tradition is changing within the current mode of production: the manifestations of the power of creation tend to be interpreted, not as an abnormality, a transgression of an absolute refer-

ence, but instead as an anomaly; taken in their positive aspect, such manifestations cease being accused. On the contrary, the anomaly is welcome because of its very singularity, acquiring not only a place of choice, but also encouragement and prestige. However, the aim of this special investment in the anomaly is its conversion into raw material for the production of new clones, new generic forms of living, new kinds of homogenizing reference. It is therefore the Latin tradition that persists, but in an updated version.

In other words, today the status of the power of creation is intrinsically marked with an ambiguity: creation has never been so lavishly praised, but only if its productive principle ceases to give priority to life (thematizing what obstructs its expansion and inventing the territories that make it possible), in order to submit to capital as its guiding light. If not, lacking any other means of social recognition except similarity and analogy to the existing patterns, ephemeral as they may be, anomaly tends to fall into some kind of limbo, without any effective presence on the social scene, and therefore, without any power of intervention in reality. In a nutshell, subjectivities in this regime have two options: either to be creative, but as raw material for *prêt-à-porter* identities, or to be the passive consumers of those identities. Beyond this, life's inventions tend to have neither sense nor value.

Since this exploitation of an invisible commodity (life) is itself invisible, it is in the invisible that ruses will have to operate in order to fight it. Resistance today tends not to place itself in opposition to current reality, in an alleged parallel reality; its focus is now the principle that leads the destiny of creation, since the latter, as we have already seen, has become one of the most important, if not the main, raw material of the current mode of production. The challenge is to face the ambiguity of this contem-

porary strategy of capitalism, to settle in the very core of it, becoming a partner of the investment in creative power, but negotiating in order to keep life as a leading ethical principle. This is a challenge that currently arises in every milieu, with specific issues to be problematized in each one.

Art is a milieu in which such strategies develop with particular strength, because it forms a privileged source of creative potency, active in the artist's subjectivity and materialized in his or her work. In principle, artists are anomalous: subjectivities vulnerable to life movements, whose works are singular cartographies of the sensitive states mobilized by their wandering through the world. What makes the art market function is the artist's anomaly and his or her creations. Yet although this increases the opportunities of creation and circulation on the market, still the works tend to be cloned for acceptance into the circuit, and thereby emptied of the vital problem they have mapped; the artist's subjectivity also tends to be cloned, emptied of its changing singularity and turned into identity, preferably a glamorized identity. Manipulated in tandem, work and subjectivity together form the package to be transmitted by the media and sold on the art market, where their value will be determined by their power of seduction. When they reach a high value they can also be sold on other markets, as is the case of fashion, in order to add cultural glamor-value to the brand that will buy them. As for the non-cloned artist, few possibilities for the circulation of his or her work remain. Most are fated to work for the creative departments of the very agencies that produce the *prêt-a-porter* identities: design, advertising, etc... It is within the milieu of art that this re-invented capitalism will find the artisans for its cloning process.

In relation to this politics of the dissociation of art and life, specific to

the contemporary period, the utopian ideal of re-linking them continues to be on the agenda; but the issue, which has existed throughout the history of modern art, is currently considered in quite different terms. It is at exactly this point that we find Tunga and his "incitations" (*instaurações*)⁵. Through this singular device, the artist problematizes the new mode of relation between capitalism and culture, with a sagacity and humor that touches on the raw nerve of its ambiguity. It is a strategy that gives art a powerful visibility and, at the same time, keeps the perverse vector of capitalism from occupying the scene and reducing art to a mere source of *surplus value*, emptying it completely of its political-poetical function.

Even though the artist has only recently given the name "incitation" to his work, this kind of proposal has existed in it since the beginning⁶. The possibility of giving it a name occurred after a precise point in the trajectory of his work, when the process had been refined and radicalized, becoming more explicit⁷. It is when the series of incitations begin to occur more systematically that the objects, materials, questions, characters, and elements from which the work is created are not only extracted from the very milieu where the incitation takes place, but, more significantly, are often the components of the unique ways of generating a territory within that milieu. Besides, the chosen universes are not only the most distant from the universe of art, but they are mainly the ones where the perverse vector of the ruling mode of production reaches its extremes.

At one end, the office boys, the extras, the jobless, the homeless, the landless, the former prisoners, and more recently the children who once lived in the streets⁸. The remainders of the system, those who cannot even be either a clone-code or its consumers, and therefore don't

even come close to stepping into the circuit and keep on wandering in limbo. At the other end, the top models,⁹ the ones who have been most radically reduced to mere supports of *prêt-a-porter* identities, teenagers whose main desire is to lend themselves to cloning and to consume their own clones – to such an extent that, when adolescence ends and the models are expelled from the market, their emptied subjectivity commonly falls into depression.

Thus, the protagonists selected by Tunga for his incitations are those who remain completely outside the field of visibility, and those who, on the contrary, occupy the whole extension of that field and are themselves mere images. The completely excluded and the completely included. Two aspects of the impoverishment of life as creative potency. Material and social poverty for some; spiritual and subjective poverty for others. What happens when these people become actors of themselves on the art scene? Let's examine some of Tunga's incitations.

Invited by Itaú Cultural Institute to suggest a work of art on Paulista Avenue¹⁰, Tunga decided to work with office boys, for an incitation that he entitled *Cem Terra*¹¹. [N.E.: Afterwards Tunga changes this title to *100 Rede*]. Office boys walk across the avenue throughout working hours, because they are the non-electronic messengers linking the sumptuous offices of the corporations that have replaced the mansions of the *Barões do café*¹², and linking the elegant avenue with other areas of the city. However, it appears as though they did not belong to the official landscape, which interposes itself between our eyes and reality, like a filter that keeps us from perceiving them and turns them into the "landless." When Tunga brought a hundred of them to occupy a whole block on the avenue, they created a land in their own way, from the culture of their gestures, their pots and pans, their hammocks

where they rest their northeastern bodies¹³, their dexterity in pitching tents anywhere, anytime, being so used to roaming across the city. It is the incitement of this world that becomes a work of art. The absence of those supposedly non-existent lives revives, leaves limbo, and pulsates again. The cartography of the avenue veers toward anarchy: well settled and totally at ease, they now acquire an existence in the landscape, impossible to be ignored; the spectator/passers-by is obliged to see them, and the relationship between them cannot be denied any longer. The strength of the formal result, in the choice of the objects and the bodies as well as their arrangement on the avenue, is inseparable from the success of the problematization that the incitation realizes, its disruptive effect.

In *Tereza*, Tunga worked with a group of homeless. The name of the incitation comes from a well known practice among prisoners, in which they use all available blankets to make long braids to try to escape from jail¹⁴. The homeless would have to make *tereças* which, in this case, would help them escape from the museum or the gallery where the incitation takes place. As the artist emphasizes, the work is here at once individual and collective, at once a sculpture and an instrument for escaping from the space of art, the incitation of a connection between the space of the museum and the space of the street, where the homeless live. Once more the incitation confuses the ruling map, where these characters are not incorporated, just like the office-boys of *Cem Terra*. Formally, *Tereza* refers to Tunga's sculptures in which braids are frequent¹⁵, and it retroactively gives to those works the sense of a line of flight from the art market's deck of predetermined cards: a link between the space of art and its outside, a transversality of milieus, which is a sense that had virtually

existed but now becomes explicit and hardly separable from its form.

When Tunga carried out both *Cem Terra* and *Tereza*, he was obliged on many occasions to use extras to play the parts of the office boys or the prisoners. The alleged reasons are labor laws demanding the protection of the performers, but the implicit reason may well be the fear provoked within art institutions by the idea of being occupied by the "mob." The strategy does not lose its strength, as these extras are just unemployed people who play the role of individuals who had no chance to learn anything, and can only fulfill nonspecific functions, on stage as well as in real life. They belong to the same population as the office boys, the landless, the homeless, adults or children – all of them extras in the society in which we live¹⁶. It is therefore within the same milieu that the work incites a critical displacement.

In these incitations, the poetical-political function of art is reactivated, and a resistance against the effort to pervert it is produced: the work of art comes again to problematize the milieu in which it is carried out. Against the grain of a system that either recognizes modes of making territories in order to clone them, or puts aside the "non-clonable," Tunga creates a space of visibility for these modes of subjectivation, where they can act "live," as protagonists of themselves, with their own set of tools and materials for the construction of territories. The clonable, in the case of top models, live out on stage the very opposite of the movement that converts them into clichés: the incitation starts exactly from the cloned image of the models, and in the very milieu where that image is launched into the market (the fashion show), but it does so in order to try to free the life that had been imprisoned there. The non-clonable, the remainders that have become invisible, such as office boys, homeless, prisoners and extras, exit from

the sewers of marginalization and come on stage. The cards are reshuffled, the subjects are differently distributed through the field of vision, the official cartography established by the leading principle of capital is disavowed.

In this context we can problematize Tunga's incitation *Salpeter + Sulfur + Coal*, suggested by the artist for the partnership between "The Quiet in the Land II" and Projeto Axé¹⁷. The motivation behind France Morin's proposal was the hope of creating a daily coexistence between certain kinds of artists of different origins and children who formerly lived in the streets of Salvador – and who, incorporated into Projeto Axé, will try to escape from the confinement of marginality, finding one of their main weapons in art. What is the purpose of this peculiar initiative? It is true that between the children and the artists, some resonances do exist. Both tend to explore the milieus where they live, to rehearse connections and disconnections, to experiment with becomings. Within this playful irreverence their territories of existence take shape – a game, on the one hand; a work, on the other – subjectivities in the course of elaboration, inseparable from the milieu. Child and artist would therefore be the modes of subjectivation most removed from the reigning situation of sensible torpor and leveled perception: the closest to anomaly.

But reality is far from this: precisely because of their very anomaly, artists and children offer special interest to the new capitalism. If the artists, as we have already seen, are undeniably attractive to the cloning industry, in the case of the children, the practice of the poetic capacity tends to be inhibited by infantilization, a product of the allied forces of "family values," "pedagogical aid", and the market that turns them into compulsive miniconsumers.

Children who live or once lived

in the streets may escape more easily from infantilization, for their very situation obliges them to explore and draw cartographies of the milieus they move through, so as to improvise territories of existence. These are small self-administrated communities, which take shape and dissolve at the speed of their forced nomadism from one unexpected ephemeral refuge produced by urban life to the next. But it would certainly be ingenuous to idealize those children: confined to the sewers of the city, the practice of their potency does not lead to anything but survival – when it is successful – which is already an achievement in view of the fate of violent and premature death that threatens their "valueless" existences.

It is true that the most frequent oversight with respect to these children is not their idealization, but their demonization or victimization. When demonized, the wish is to remove them from the scenery, a matter of police or justice. When victimized, the wish is to save them, a matter for psychology, pedagogy or art. The necessity of creating opportunities for these children to leave marginality is obvious, and therefore, the value of initiatives with this intention, from either psychology, pedagogy or art, or any association between them, cannot be denied. The danger is, instead of recognizing the characteristic mode of subjectivation of these children in its positiveness, and trying to extract power from it, such initiatives understand them as victims who must be saved by projecting the pattern of infantilized children on them. When this prevails, a paradoxical effect can result from the generosity that motivates this kind of initiative: without any resonance, the poetical force, particularly alive in those existences, is exposed to the risk of waning. In this case, the inhibition of this force, instead of being fought, will be reiterated, no longer by social exclusion, but by domestication,

which seeks to insert these kids into the world of child-clones; instead of remaining anomalous, they might then become normal citizens, probably with much less chance of success – if they do not fall into the category of abnormal, who will be considered pathological.

How to create means to help these children be integrated without losing their valuable anomaly? What does art have to do with those concerns? These questions involve such complexity that the only thing one can aspire to is to think them through as precisely as possible and to experiment with strategies that problematize them to the highest degree.

Tunga's proposal goes in this direction: it attempts to find procedures that can turn the meeting with these children into a possibility within the soul of kids who once lived on the streets and also within the soul of the artist – even if it is transitory and uncertain – of tricking the perverse facet of the current economic system that tends to restrict their creative power, excluding one and cloning the other. For this purpose, the artist will have to count on an effective complicity with these children. It is in the anomaly, common to both artist and child, that he will find this complicity: more precisely, in the anomaly that seeks to exist as anomaly, without being either cloned or marginalized. As a matter of fact, there is probably a resonance between children who once lived on the streets and are fighting marginalization, but trying, through art, not to lose their singularity, and artists who join the art system that offers them opportunities of realization, but do not lose the problematizing force of their work – artists who resist the pimping of the art system without falling into the no man's land of the marginality, as certainly is the case of Tunga. Anyway, there is probably more resonance between this kind of child and this kind of artist than between those children

who have once lived on the streets and most of the infantilized children who live with their families. In the same way, there probably exists more resonance between this kind of artist and this kind of child, than between this kind of artist and the others who submit themselves to such pimping without any critical reservations, even desiring it and creating works intended to be the object of this pimping¹⁸; or between this kind of artist and those who stay out of the game, the last residue of a supposedly heroic romanticism. Actualizing this virtual resonance between the anomalous, in order to create a force field that should support them, allow them to resist the pimping of their creative force, and free becomings on both sides, even infinitesimal ones, is the challenge Tunga seems to be willing to face. How much of this will be possible cannot be foreseen. Effects of this kind depend on an intricate and subtle scheme; there is no way to plan them. They happen or they don't.

Tunga places all his bets on the power of rhythm in the culture of Bahia, which he summons up for his incitation *Salpeter + Sulfur + Coal*. Rhythm is an important force in the process of subjectivation for *Baianos*¹⁹, and because of its exuberance it has become, in recent years, the apple of the recording industry's eye, which extracts raw material from it for the manufacture of one of its most profitable products, following the logic of contemporary capitalism to which we referred above. With its immanent ambiguity, this strategy has surprisingly increased the opportunities of creation, distribution and support for Bahian musicians; but on the other hand, the tendency is to clone Bahian rhythm and deprive it of its vitality, to send it back to the market as a limited set of stereotypical gestures, impoverished simulacra that constitute Bahian-style *prêt-à-porter* identity: the carcass of a body reduced to clichés of sexuality, which

has lost the eroticism and the poetic potency for dreaming worlds. The perverse circuit is completed by the consumption of this product by the very *Baiano* from whom the sap has been extracted to produce it. The *Baianos* who have been earning their place on the multicultural market of Brazil and the globalized world tend to be, in most cases, servile imitations of their own clones.

"Axé music" is the name of one of the products of this vampirization of *axé* – a word of Yoruba²⁰ origin, that indicates the sacred energy of the *orixás*²¹, the vital power that is present in all human beings and all things, the force of creation; the word in its larger sense has been incorporated to Brazilian everyday language. The recording industry, in its perverse vector, shows cynical sophistication in using the very name of the force that it has sucked to christen the sterile clone that it produces and commercializes. But the rhythm in that culture is such a rich source that, despite the success of this sinister plot, *axé* does not get exhausted, its force of existentialization remains alive, creation does not stop.

The incitation begins by gathering the children to the side of the exhibition space, like a school assembly, in a compact and quite noisy group. On Tunga's signal, the tumult spreads, taking the shape of a *bloco*, or carnival group, that parades about, dragging and rolling the drums on the floor, generating a real musical cataclysm. Gradually, the children move apart from the group, whether alone or in pairs, the assignment being to find their place in the space. Once in place, they discover the substances and household implements of their usual repertory that Tunga has put in and outside the drums²². Using their investigative curiosity, they have to improvise a musical use of these elements, the only condition being to avoid any allusions to known references.

With his incitation, Tunga turns

the museum into a space for a ritual, a ritual that will preside over the opening of the exhibition, transforming the museum into a hybrid of art and *terreiro*²³. When the children are asked to find a place, one by one, inside the space, it is the lines of their bodies that ritually draw the boundaries of the territories, creating a new landscape in the geography of the museum and also in the geography of their existences. When, once established, they are asked to investigate the instruments of their everyday life that the artist has provided inside the drums, and to create unknown sounds with them, the objects also acquire a ritualistic function. The drum is the emblematic object of the recording industry's traffic in rhythm, which makes it shift from a creative and ritualistic tool to a matrix of cloning and its mimicry. It is not by chance that, in this context, the drum will be the agent of move back, or more precisely, a step forward – the agent of resistance. When the drums are dragged and rolled on across floor, producing a musical cacophony, and when the encounter occurs between the drums and domestic implements which have become improvised instruments creating a bizarre outpouring of sound, then some *quebra-quebra* (outbreak) or sonorous *arrastão*²⁴ may arise in memory. But if something must break, for a brief instant, it would be the invisible deck of predetermined cards governing the relationship between the museum and its outside, dragging within the confusion of those children's marginalization, the cloning of their rhythm and of the artist's strength. For a brief moment, the tendency to reproduce the clone of him-or herself, that such an exposed and prestigious scene could mobilize in the artist as well as in the children, is broken; instead, the power of art to criticize is reactivated in the artist, even as the power of rhythm as an agent for building territories is reactivated in

the children. An invisible *quebra-quebra*, a *macumba*²⁵ of the new times.

The ritual characteristic of Tunga's exhibitions follows the path opened by Lygia Clark, for whom the role of the contemporary artist is to propose "a rite without myth." There will neither be preestablished rite, nor myth. The ritual will instead be commanded by the sensible reality of the children, summoned into their souls and embodied in their gestures, in the sophisticated swinging of their bodies and in the way they explore known objects in that unknown universe, probing the feeling of strangeness mobilized by this ambiguity. The myth will be generated from the very ritual, the immanent map of the singularity of those lives. It is this freedom to draw a map, while feinting with the cloning of their cartographies, that will be registered in the children's soul, as a fitting myth of the present, against the grain of the eternity of the absolutized myths of the past, as well as the generic value of the disposable myths of the present.

Upon the completion of the incitation, the hope is that the happening will not calm down, and that the memory of it will remain vibrating throughout the duration of the exhibition, in the objects that constitute the installation: the remains of the ritual that occurred in that space, just as remains of *despachos* are left in nature or in cities at crossroads, hoping the message will reach the *orixás*. Contaminated by the milieu where it has been produced this time, the work of art is revealed to be a *despacho*, carrying a magical power of energetic intervention onto the surroundings, where it will fight reactive forces and free up creation. An imperceptible but effective intervention. And, like any *despacho*, in the work remains registered the memory of this experience: the affirmation of the political-poetical force in artistic practice, and the affirmation in the subjectivity of these children

of the force of rhythm of a non-infantilized child – the memory of a line of deterritorialization that dragged them both together, that was only possible through a meeting between the anomalous forces in each of them, and even so, only for a brief moment. It is impossible to say if this memory will be reverberating in these objects, if it will be heard and blessed by the *orixás*, or for how long it will remain in the air after the dismounting of the exhibition.

"There is no act of creation that is not transhistorical and does not come up from behind or proceed by way of a liberated line," write Deleuze and Guattari²⁶. To promote something that looks like "an atmosphere within which alone life can germinate"²⁷, even ephemerally, is what Tunga wishes for his *despachos* at the museums. And even so, as he cautiously advises, "who knows what may happen..."

1 Percept, affect et concept. In: *Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris: Minuit, 1991, p. 162.

2 *What is philosophy?*. Trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell. New York: Columbia University Press, 1994.

3 N.do.T.: "Despacho" is a practice within *Candomblé*, an Afro-Brazilian religion.

4 It consists in making offerings to the *orixás*, or divine forces, in order to realize wishes.

5 Cf. "Toxicomanes d'identité," a lecture of Suely Rolnik at "Documenta X" (Kassel, 1997).

6 A distinction proposed by G. Canguilhem, in his book *Le normal et le pathologique* (Paris: P.U.F., 1986, p. 81-82). Apud Deleuze et F. Guattari. 1730 – Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible..., Plateau 10. In: *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*; p. 298. (*A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, p. 243-44).

7 Instalação [which can be approximately translated as "incitation"] is the name given by Tunga to a frequent strategy of his work: the incorporation into the work of art of people who are strangers to the art world, who improvise a performance with rituals and objects suggested by the artist. The remains of the performance then stay in the exhibition as an installation.

8 Already in *Camera Incantate* (Palazzo Reale, Milano, 1980), a work where he used

different kinds of light, Tunga included the performance of two albinos and two black men, the light and the dark. One albino keeps saying that he has come to make an electric "installation" and that he has got no interest in this art business. After this first experience, certain incitations were repeated in different contexts, differing each time one from the other, constituting series, like the artist's installations. They are: *Xifópagas Capilares* (three times in 1985, and three times in 1989); *Sero te amavi* (three times in 1992 and once in 1995); *Caro Amigo* (1996); *Avant-Garde Walk in Venice or Debaixo do meu chapéu* (at the opening of the "Venice Biennial", 1995, and then it returns incorporated into *Inside Out, Upside Down*, at the opening of "Documenta X", Kassel, 1997). The series of incitations always alternate with series of drawings, sculptures, or installations with no performances. Furthermore, the different types of series can be rearranged into new compositions, resulting in new works: for instance, *Xifópagas Capilares* with the installation *Lagarto/Lizard/Lesarte* (Congress of Psychoanalysis, Rio de Janeiro, 1985).

9 This happens in *Espasmos Aspiratórios Ansiosos* (A.I.S. or *Anxious Inhaled Startles*; Rio, MAM, 1996); *An experiment on Keen and Subtle Physics or Avant-Garde Walk in Soho* (New York, 1996), that returns under another name in 1996, and again in 1997, incorporated then into *Inside Out, Upside Down*.

10 It is the case of the incitations: *Cem Terra*, São Paulo, 1997, redone at Reina Sofia, Madrid, 2001; *Tereza*, at "Johnny Walker Award", Museu de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1998, redone the same year at Christopher Grime Gallery, Los Angeles, in 1999, and in 2000, at Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, the "Korean Biennial" and at the "Lyon Biennial"; and finally, the proposal for "The Quiet in the Land II", Salvador, 2000, emphasized here.

11 It is the case of the incitations: *Sempre gostei de bagunça* and *Serei a?*, both for M. Officer fashion shows during "Morumbi Fashion", São Paulo, 1997.

12 N.do.T.: "Paulista Avenue" is a very well known and important avenue in São Paulo, a kind of financial district.

13 N.do.T.: A phrase that sounds like *Sem-Terra*, or "landless." In Brazil the landless movement (*MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra*) is one of the strongest and most singular social movements. The artist is playing with the ambiguity in Portuguese of the words *cem*, meaning "hundred," and *sem*, meaning "without": a "hundred lands" becoming of the "landless."

14 N.do.T.: Literally, "the Coffee Barons", as the landlords of coffee plantations in the

State of São Paulo used to be called when they constituted the ruling class in Brazil. Paulista Avenue, before being a financial district, was the privileged neighborhood of the "Coffee Baron" mansions.

15 N.do.T.: Many workers in São Paulo come from northeast of Brazil, where it is customary to sleep in hammocks.

16 N.do.T.: Blankets are torn to make ropes; with the ropes, braids of the length of the blanket are made; and finally, these are bound together to constitute the *tereza*.

17 Examples: *As sobrinhas do Dr. Masoch* (GB Arte, 1984); *Enquanto...* ("XIX São Paulo Biennial", 1987); *Barrocos de Lírio* ("X Havana Biennial", 1994), *Vanguarda Viperina* (1985, 1986, 1993 and 1995); *Lagarto/Lizard/Lesarte* (many times, all in 1989: Whitechapel Gallery, London; Kannal Art Foundation, Kortrijk; Stedelijk Museum, Amsterdam; Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro; Museum of Contemporary Art of Chicago).

18 With respect to this subject, some anecdotes about *Tereza* are significant. When the incitation was first created, extras were recruited in Rio de Janeiro, many of them had a police record, perhaps ex-convicts for the most part. When Tunga taught them how to make a *tereza*, they roared with laughter. The third time the incitation was carried out, in Buenos Aires, the protagonists were homeless people recruited by young anarcho-surrealists. The news of a vacancy, such a rarity for these people, spread very quickly all over the town, causing a huge line of candidates on the day of the selection.

19 "The Quiet in the Land II" is a project created by France Morin (former curator of the New Museum of Contemporary Art in New York, and founder of the Canadian art magazine *Parachute*). In this project, seventeen contemporary artists from different countries developed a work, each one during one month and a half, with a group of children who once lived in the streets of Salvador, the capital of Bahia, a state situated in northeast of Brazil. The whole project lasted seven months, between 1999 and 2000. An exhibition at the Museum of Modern Art of Bahia was organized in July 2000, along with a bilingual book/catalog of the resulting works. In order to realize this project the curator joined the team of Projeto Axé, which has been developing a pedagogic and artistic work with this kind of children in Bahia for many years.

20 Cf. Gil, José, *A confusão como conceito*. In: *Os anos 80*. Lisboa: Culturgest, 1998.

21 N.do.T.: The people of Bahia.

22 N.do.T.: One of the African origins of Brazilian people, who came as slaves during Brazil's colonization.

23 N.do.T.: "Orixás" are the divine forces in *Candomblé*, an African Brazilian religion.

24 Among the objects, Tunga privileges the ones made of tinplate, handicraft that imitate industrial aluminum tools and re-create in their own way in the everyday life of simple homes, a certain scenery belonging to wealthier neighborhoods: funnels, graters, roasting pans, egg beaters, recipients found in market stalls to measure flour or sugar, oil lamps, glass and bottle cleaners, needles and threads. He also puts cotton objects: cotton rolls and Q-tips, as well as cloth coffee filters, and so on. And some more stuff, including workmen's rubber gloves and rabbit tails (small talismans). Among the substances, waxes, flours and similar items, there are, more specifically, three basins containing *salpeter, sulfur and coal*.

25 N.do.T.: Place of worship and rituals in *Candomblé*. The rhythm of the drums, the songs and the entranced bodies, is an important element of those rituals.

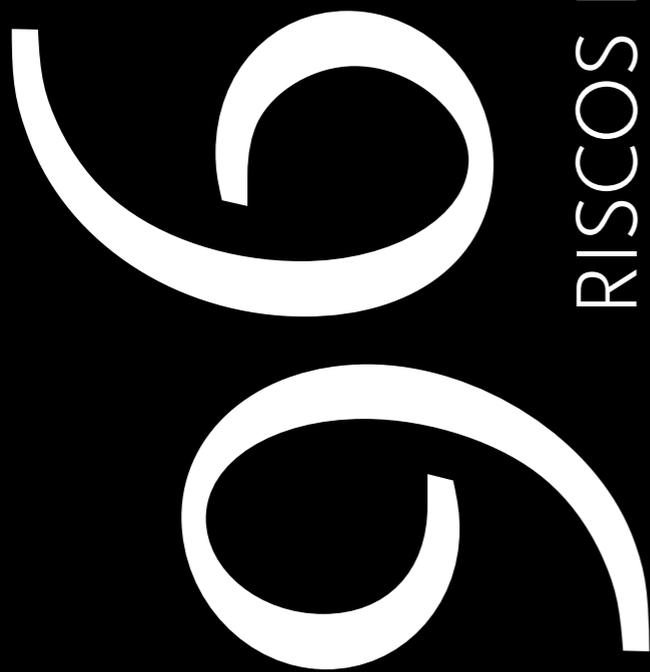
26 N.do.T.: Spontaneous popular eruptions in big Brazilian cities during which large groups loot businesses and rob people on the beaches.

27 N.do.T.: Generic name of all kinds of Afro-Brazilian magical religious practices, such as *Candomblé*.

28 Deleuze, G. et Guattari, F.. 1730 – Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible... Plateau 10. In: *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*; p. 363. (*A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, p. 296).

29 Cf. Nietzsche. On the Uses and Disadvantages of History for Life. *Untimely Meditations*. Apud Deleuze, G. et Guattari, F.. 1730 – Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible... Op. cit., p. 363. (*A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Op. cit., p. 96).

SUELY ROLNIK IS A PSYCHOANALYST AND FULL PROFESSOR AT PUC-SP (COORDINATOR OF THE SUBJECTIVITY STUDY CENTER OF THE POST-GRADUATE PROGRAM IN CLINICAL PSYCHOLOGY). SHE WROTE THE BOOK *MICROPOLÍTICA. CARTOGRAFIAS DO DESEJO*, CO-WRITTEN WITH FÉLIX GUATTARI (1986; 7TH REVISED EDITION, 2005). AMONG OTHERS, AND IS AUTHOR OF THE DOCUMENTATION PROJECT "NÓS SOMOS O MOLDE. A VOCÊS CABE O SOPRO. LYGIA CLARK, DA OBRA AO ACONTECIMENTO". SHE TRANSLATED THE WORK *MILLE PLATEAUX* (VOL. III AND IV), BY GILLES DELEUZE AND FÉLIX GUATTARI (1997), INTO PORTUGUESE.



RISCOS DO TEMPO PRESENTE

ANDRÉ BRASILEIRO, CHRISTINE MELLO E EDUARDO DE JESUS

1 Apud Sibila, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

2 Agamben, Giorgio. Sobre a segurança e o terror. In: Cocco, G. e Hopstein, G. (org.). *As multidões e o império: entre globalização da guerra e universalização dos direitos*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.

3 Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Poesia é risco. O célebre poema-síntese, enunciado, em suportes vários, por Augusto de Campos, reverbera, estranha e inversamente, na fórmula místico-empresarial de Andrew Grove¹: “só os paranóicos sobrevivem”. Para o diretor da Intel, em uma sociedade do risco e da instabilidade, é preciso ter a sensação de permanente ameaça. Diante da cínica lucidez de Grove, a conclusão imediata é a de que, para além dos seus processos de exclusão e de suas disparidades econômicas, o capitalismo contemporâneo opera perversamente no âmbito das subjetividades: somos incitados a nos posicionar contra tudo e contra todos, em uma estratégia individualista e competitiva arriscada.

Seja qual for o nome que damos a ela – sociedade do risco, da incerteza ou da instabilidade – a experiência contemporânea é frágil: vivemos na corda bamba, em um equilíbrio precário entre a perspectiva de, afinal e uma vez por todas, usufruir os avanços prometidos pela tecnociência e, por outro lado, a perspectiva – alardeada tanto pela mídia quanto pelo discurso científico – do próprio fim (da história, da arte, da ciência, da filosofia, do humano, da vida).

Antes de tudo, o risco é uma retórica (o que não quer dizer que não seja real e não interfira concretamente em nossa vida). Quando se concretiza, ele já se tornou uma catástrofe, um dano. Para que continue sendo um risco, é preciso que ele se mantenha latente, iminente, prestes a acontecer. Por isso, o risco é sempre algo que se situa no limite do discurso, em suas bordas.

Hoje, a mídia parece ser uma das principais fontes do discurso acerca do risco: ali, estamos sempre na iminência de uma catástrofe ambiental, de uma guerra nuclear, de um atentado terrorista, de contrair um vírus incurável, de perder o emprego, de ter a casa assaltada, de atravessar uma crise econômica... cada vez mais presente em nosso cotidiano, em sua extrema visibilidade midiática, a retórica do risco acaba por legitimar o controle. Diante do risco sempre próximo, reivindicamos mais e mais segurança, mais e mais polícia, mais e mais vigilância, mais e mais controle. Como nos sugere Giorgio Agamben², a instabilidade legitima a transformação do poder político em poder de polícia.

Ou seja, a experiência contemporânea deriva de um desejo contraditório: convocados a nos tornar empreendedores de nós mesmos, incitados a participar das redes de informação, entretenimento e consumo, precisamos continuamente nos arriscar, mas – não, obrigado – não queremos arcar com os riscos. O que imediatamente deriva desta contradição é uma espécie de assepsia da experiência: não sem que, antes, ela seja traduzida em informação, essa nova forma de comunicação que tudo esclarece, tudo explica³.

Assepsia do espaço, que se torna cada vez mais transparente, visível, mapeado e monitorado em suas dimensões macro e microfísicas. Assepsia do corpo, que pode ser esquadrinhado e investigado por instrumentos óticos cada vez mais sofisticados e que, descoberto seu

4 Bellour, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 1997, p. 41.

5 Comolli, Jean-Louis. Cinema contra espetáculo. In: *Forumdoc.bh.2001*. Belo Horizonte, 2001.

6 Fargier, Jean-Paul. Poeira nos olhos. In: Parente, André (org.). *Imagem Máquina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

código de funcionamento, torna-se passível de ser manipulado indefinidamente.

Mas, aqui, é principalmente do tempo que se trata. Sabemos que as diversas técnicas desenvolvidas no campo da comunicação e da informática, da biotecnologia e da engenharia genética alteram nossa experiência do tempo, que parece se pautar cada vez mais pelas idéias de previsibilidade e antecipação.

Através de técnicas de simulação cada vez mais sofisticadas, utilizadas em campos os mais diversos – da genética às finanças – tornamos previsível o que é imprevisível, traduzimos o possível em informação passível de ser medida, calculada, previamente experimentada. Se, para Bellour, “o tempo constrói a imagem devorando-a, como um cigarro se consumindo”⁴, o filme agora é reverso: é a imagem que – plástica, dinâmica e processual – consome o tempo, em sua voracidade por antecipá-lo.

Acaso, imprevisível, devir: aquilo que o futuro apresenta de risco, virtualidade e diferença irreduzível em relação ao presente passa a ser monitorado, controlado através de todo tipo de técnica preventiva e de simulação. Ou seja, para reduzir o que a experiência possui de “arriscado” precisamos nos cercar de mais e mais informação, o que torna o nosso um cotidiano cada vez mais informado. Como diria Jean-Louis Comolli⁵, vivemos uma vida cada vez mais roteirizada, protegida do “risco do real”.

Nesse contexto, a imagem eletrônica e digital possui um estatuto ambíguo. De um lado, tornada informação, ela pode participar de dispositivos de vigilância e simulação, ampliando a transparência do espaço e a previsibilidade do tempo. De outro, apropriada por estratégias artísticas e políticas contemporâneas, pode reinventar espaços de descontrolo e abrir novamente o futuro ao risco. Mas, agora, trata-se de um risco de novo tipo, o risco da experiência estética, aquele que é capaz de reconfigurar o nosso campo de possibilidades, de ampliar o nosso horizonte de expectativas e o âmbito daquilo que considerávamos “pensável”.

RISCOS ELETRÔNICOS

Em sua extrema instabilidade – “poeira nos olhos”, na feliz expressão de Fargier⁶ – a imagem eletrônica se insere histórica e semiótica entre os vários campos artísticos e comunicacionais, operando infiltrações, passagens entre um e outro, transformando-os e sendo por eles transformada. Hoje, mais do que nunca, a produção eletrônica vive uma proliferação expressiva, gerando formas impuras, imprevisíveis: formas que, por isso mesmo, não se adequam comodamente às classificações genéricas. Tudo isso contribui para tornar o campo da produção eletrônica uma *zona de risco*, espaço de tensão entre linguagens e estratos culturais.

Trata-se também de uma produção de caráter expansivo. As imagens eletrônicas – analógicas ou digitais – transbordam os limites da

7 Dubois, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

8 Machado, Arlindo. *Máquina e imaginário. O desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 52.

9 Virilio, Paul. A imagem virtual mental e instrumental. In: Parente, A. (org.). *Imagem Máquina*. São Paulo: Editora 34, 1993.

10 Idem.

tela, redesenham os espaços urbano e doméstico, abrigando e transformando as subjetividades. Se, para Philippe Dubois⁷, vivemos uma espécie de “estado-vídeo” é porque, da televisão às câmeras de vigilância, do videoclipe aos painéis eletrônicos, a experiência contemporânea é, cada vez com maior intensidade, mediada e reconfigurada pelos vários dispositivos eletrônicos, que operam ubíqua e instantaneamente. A imagem eletrônica torna-se, dessa forma, um estado da imagem e da própria realidade: através dela se processam e se pensam as outras imagens e nossa presença no mundo.

Mas, para além de seu caráter expansivo e permeável, a imagem eletrônica deve ser considerada arriscada principalmente pela sua dimensão de acontecimento. Essa dimensão pode ser investigada em vários sentidos. Um deles diz respeito à forma particular como a imagem eletrônica opera a inscrição do tempo: sua dimensão temporal, seu caráter processual a transformam num verdadeiro acontecimento eletrônico. Como esclarece Arlindo Machado, o quadro videográfico não existe no espaço, mas na duração de uma varredura na tela. As imagens eletrônicas, complementa ele, “não são mais expressões de uma geometria, mas de uma geologia, ou seja, de uma inscrição do tempo no espaço. Dessa forma, o tempo já não é, como era no cinema, aquilo que se interpõe entre um fotograma e outro, mas aquilo que se inscreve no próprio desenrolar das linhas de varredura e na superposição no quadro”⁸. Acontecimento eletrônico, portanto, que vai se tecendo, processualmente, no momento mesmo em que a imagem se forma na tela. Risco da imagem que atravessa e é atravessado pelo risco da experiência.

Há outra forma de se pensar o estatuto de acontecimento próprio à imagem eletrônica. Menos recorte de um instante do que fluxo ininterrupto de sinais luminosos, a imagem eletrônica se processa em tempo real e permite, muitas das vezes, a coincidência entre o momento de produção da imagem e o de sua exibição. Tempo real aliado a telepresença faz da nossa uma sociedade que se processa *ao vivo*, em constante superposição, em um presente expandido, de diferentes espaços e temporalidades. Podemos acrescentar criticamente, com Virilio⁹, que, potencializadas pelas tecnologias eletrônicas e digitais, as imagens transmitidas instantânea e remotamente dominam a coisa representada, provocando ali uma espécie de *acidente*, um curto-circuito entre presença e distância. Configura-se, assim, uma “era paradoxal das imagens”¹⁰.

Apesar de todas as ambigüidades políticas e estéticas produzidas por esse paradoxo, a abertura ao tempo real, ao fluxo ininterrupto do tempo presente, faz com que a imagem esteja aberta também ao acontecimento em sua imprevisível emergência. A contingência da captura da imagem aliada à sua instantânea circulação pode tornar-lhe permeável de aleatoriedades, eivada de pequenos (quase) acontecimentos.

Para além de seus aspectos meramente técnicos ou tecnológicos, mas deles indissociável, a apropriação estética da imagem eletrônica

11 Blanchot, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'água, 1984, p. 88.

12 Idem, p. 60.

13 Blanchot, Maurice. *À parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 81.

ANDRÉ BRASIL É ENSAÍSTA, CURADOR E PROFESSOR DA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS (PUC-MG), ONDE COORDENA O CENTRO DE EXPERIMENTAÇÃO EM IMAGEM E SOM (CEIS). MESTRE EM COMUNICAÇÃO SOCIAL PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG) E DOUTORANDO NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ), TEM COMO OBJETOS DE PESQUISA A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEA E AS IMPLICAÇÕES ÉTICAS, POLÍTICAS E ESTÉTICAS DAS MÍDIAS ELETRÔNICAS E DIGITAIS.

CHRISTINE MELLO É DOUTORA EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA PELA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO (PUC-SP), PESQUISADORA, ENSAÍSTA E CURADORA. PROFESSORA DA FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO (FAAP), DA PUC E COORDENADORA DA PÓS-GRADUAÇÃO EM CRIAÇÃO DE IMAGENS E SONS EM MEIOS ELETRÔNICOS NO SENAC. REALIZOU A CURADORIA DE NET ART DA REPRESENTAÇÃO BRASILEIRA PARA A “25ª BIENAL DE SÃO PAULO”.

EDUARDO DE JESUS É PROFESSOR DA FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES DA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS (PUC-MG). MESTRE EM COMUNICAÇÃO SOCIAL PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG) E DOUTORANDO NA ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (ECA-USP), TRABALHA COMO PESQUISADOR, VIDEOARTISTA E MEMBRO DA ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL.

se efetua tendo em vista, portanto, seu caráter temporal, processual e de acontecimento. O artista que lida com a matéria-prima eletrônica acaba por moldar, manipular, ou melhor, modular o próprio tempo. Com isso, ele pode abrir a imagem à duração, ao acontecimento, ao risco do tempo presente e tudo aquilo que ele comporta de contingência e descontrole.

Aberta à duração, a imagem pode, então, abrigar o eventual. Pode, muitas das vezes, até mesmo provocá-lo, como é o caso de certos procedimentos documentais ou performáticos que visam menos registrar do que produzir uma experiência (que não aconteceria não fosse a intervenção daquele que, através da câmera, a produz).

O evento, “o inesperado de toda esperança”, diria Blanchot, é aquilo que pode nos afetar e, com isso, reconfigurar, ampliar nosso campo de possibilidades: quando atravessa a imagem em sua inapreensível aparição, o acontecimento pode nos fazer pensar o que a nós era antes impensável. Abre-se ali um território arriscado: “um espaço sem lugar e um tempo sem engendramento”¹¹, onde caminha “um pensamento que ainda não pensa”¹². Ambígua, precária, instável, a imagem se instala então nessa zona de risco, onde é impossível discernir, decidir, explicar, agir. Resta-nos “... um esforço, não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos”¹³.

Podemos retomar o célebre poema de Augusto de Campos que inicia este ensaio: o risco poético, de muitas maneiras, se diferencia daquele risco que, através do discurso midiático ou tecnocientífico, nos deixa em estado de constante alerta, de constante paranóia. Se, com cada vez mais frequência, o último é utilizado para legitimar o controle, a invasão de privacidade e a guerra (*a justiça infinita*, diriam alguns), o primeiro é aquele capaz de desfazer nossas certezas: com isso, reinventa nosso horizonte de expectativas, nosso campo de possibilidades. Trata-se, nesse caso, menos de antecipar o futuro para colonizá-lo do que de abrir virtualidades ainda inauditas.



RISKS OF THE PRESENT TIME

ANDRÉ BRASIL, CHRISTINE MELLO AND EDUARDO DE JESUS

Poetry is risk. The famous poem-synthesis, proclaimed in a number of different supports by Augusto de Campos, reverberates strangely and inversely in Andrew Grove's¹ half-mystical, half-entrepreneurial formula: “only the paranoid survive”. For Intel's Chairman of the Board, in a society characterized by risk and instability, we must all feel constantly threatened. In the light of Grove's cynical lucidity, the immediate conclusion is that contemporary capitalism, quite apart from its furthering of exclusion and economic disparities, operates perversely in the realm of subjectivities: we are urged to take a stance against everything and against everybody, as part of a risky individualistic competitive strategy.

Whatever we call it – the society of risk, uncertainty or instability – contemporary experience is fragile: we are living on a tightrope, in a precarious balance between the prospect of finally enjoying, once and for all, the vaunted advances of techno-science, and the prospect – touted in the media and in scientific discourse – of the end itself (of history, of art, of science, of philosophy, of mankind, of life).

Above all else, risk is a rhetoric (which does not mean that it is not real or that it does not interfere in a

very concrete way in our lives). Risk becomes reality when it has already become a catastrophe or a damage. In order to remain a risk it must stay latent, imminent, about to happen. That is why risk is always on the edge of discourse, on its boundaries.

The media seems to be one of the major sources of the discourse on risk today: in the media we are always on the brink of an environmental catastrophe, of a nuclear war, a terrorist attack, about to be infected by an incurable virus, to lose our jobs, to have our homes burgled, or to undergo an economic crisis. Increasingly present in our daily lives, and in its sheer media visibility, the discourse of risk eventually legitimizes control. In the face of the looming risk, we demand more and more security, more and more policing, more and more surveillance, more and more control. As Giorgio Agamben² suggests, instability legitimizes the transformation of political power into police power.

This means that contemporary experience stems from a contradictory desire: invited to become the entrepreneurs of our own selves, urged to tap into information, entertainment and consumption networks, we must constantly run risks, but – no, thank you very much – we

do not wish to assume these risks. What immediately results from this contradiction is a sort of asepsis of experience: however, not without experience becoming first information, this new kind of communication that clarifies and explains everything.³

Asepsis of space, which becomes increasingly transparent, visible, mapped and monitored in its macro- and micro-physical dimensions. Asepsis of the body, which can be scanned and investigated by increasingly sophisticated optical instruments and, now that its operational code has been discovered, can be manipulated indefinitely.

But we are concerned mainly with time here. We know that the array of techniques developed in the field of communication and computing, biotechnology and genetic engineering, are changing our experience of time, which seems to be increasingly driven by ideas of predictability and forecasting.

Through increasingly sophisticated simulation techniques, used in a bewildering variety of fields – from genetics to finance – we have made the unforeseen predictable, we have translated the possible into measurable, calculable and pre-testable information. If, as Bellour writes, “time constructs the image



by devouring it like a cigarette burning down”⁴, the film is now playing backwards: it is the image – plastic, dynamic and processual – that consumes time, in its eagerness to anticipate it.

Chance, the unforeseen, that which is still coming to light: what the future represents in terms of risk, virtuality or the irreducible difference from the present, can now be monitored and controlled by means of every kind of preventive and modeling technique. In other words, to reduce what is “risky” in experience we must hedge ourselves around by more and more information, making our daily existence increasingly informed. As Jean-Louis Comolli⁵ would say, we live increasingly scripted lives, protected from the “risk of the real”.

Within this context the electronic and digital image has an ambiguous status. On the one hand, having been made information, it can be part of surveillance and modeling devices, increasing the transparency of space and the predictability of the climate. On the other hand, taken over by contemporary artistic and political strategies, it can reinvent spaces of uncontrol and once again leave the future wide open to risk. Only that it is now a new type of risk, the risk of esthetic experience, that risk capable of reconfiguring our field of possibilities, of expanding our horizons of expectations and the scope of what we deem “thinkable”.

ELECTRONIC RISKS

In its extreme instability – “dust in one’s eyes”, as Fargier⁶ so aptly puts it – the electronic image is inserted historically and semiotically into the several artistic and communicational fields, infiltrating, opening up pathways between one and the other, transforming them and being transformed by them. Today, more than ever before, electronic production is undergoing expressive proliferation,

creating impure, unpredictable forms: forms that for this very reason do not fit snugly into generic classifications. This all helps make the field of electronic production a *risk zone*, a space of tension between cultural strata and languages.

This production is also expansive. Electronic images – analogical or digital – go beyond the limits of the screen, redesigning urban and domestic spaces, sheltering and changing subjectivities. If, as Philippe Dubois⁷ puts it, we are living in a sort of “video-state”, this is because contemporary experience, from television to security cameras, is more and more intensely mediated and reconfigured by the range of electronic devices that are working ubiquitously and instantaneously. The electronic image thus becomes a state of the image and of reality itself: it is through it that other images and our own presence in the world are processed and conceived of.

However, beyond its expansive and permeable nature, the electronic image must be deemed risky owing mainly to its event-like dimension. This dimension can be investigated in several ways. One has to do with the particular means by which the electronic image operates the inscription of time: its temporal dimension and its processual character make it a true electronic event. As Arlindo Machado states, the videographic framework does not exist in space, but only in the duration of a sweep across the screen. Electronic images, he goes on to say, “are no longer the expressions of a geometry, but rather of a geology, in other words, of an inscription of time on space. Time is thus no longer what it was in the cinema, that which comes between one frame and the next, but that which is inscribed in the unfolding of the sweeping lines and superimposition in the frame”⁸. An electronic event, therefore, which weaves itself in processual fashion, at the very moment when the image forms upon

the screen. The risk of the image that permeates and is permeated by the risk of experience.

There is another way of thinking about the event-like status of the electronic image. Less as the slicing of an instant than as the uninterrupted flow of light signals, the electronic image is processed in real time and often enables a coincidence between the moment when the image is produced and when it is shown. Real time allied to telepresence makes ours a *live* society, continually being overlaid, in an expanded present of several spaces and temporalities. We might critically add, with Virilio⁹, that images transmitted instantaneously and at a distance, enabled by electronic and digital technologies, dominate the thing shown, provoking a kind of *accident*, a short circuit between presence and distance. It is thus a “paradoxical era of images”¹⁰.

Despite all the political and esthetic ambiguities created by this paradox, the openness to real time and to the ceaseless flow of the present also opens up the image to the event in its unpredictable emerging. The contingency of its capture and its instantaneous circulation permeates the image with the random, with (quasi) events.

Beyond its merely technical or technological aspects, yet indissociable from them, the esthetic appropriation of the electronic image takes place in the context of its temporal, processual and event-like nature. An artist working with the electronic source material will mould and manipulate, or rather, modulate time itself. He or she can therefore expose the image to duration, to the event, to the risk of present time and all that this entails in terms of contingency and uncontrollableness.

Being open to duration the image can thus accommodate the possible. It can often even provoke it, as in certain documental or performative procedures that aim less to record than to produce an experience

(which would not take place without the intervention of someone behind the camera producing it).

The event, “the unexpected of all expectation”, as Blanchot might put it, is that which can affect us and thus reconfigure or expand our field of possibilities: when it pierces the image in its unseizable appearing, the event can make us think what was previously unthinkable for us. This opens up a risky territory: “a placeless space and an unengendering time”¹¹, in which moves “a thought that does not yet think”¹². Ambiguous, precarious, unstable, the image installs itself within this risk zone, where discernment, decision, explanation and action are impossible. All that remains for us is “an effort, not to express that which we know, but to feel that which we do not know.”¹³.

We can take up once more Augusto de Campos’ famous poem that opened this essay: poetic risk in many ways differs from the risk which, through techno-scientific discourse or media discourse, leaves us in a state of constant alert, or constant paranoia. While the latter is increasingly used in order to legitimize control, invasion of privacy and war (*infinite justice*, some might say), it is the former that can overturn our certainties: it thus reinvents our horizon of expectations, our field of possibilities. It is less a case of foreseeing the future in order to colonize it, than of opening up as-yet unheard-of virtualities.

1 Apud Sibila, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

2 Agamben, Giorgio. *Sobre a segurança e o terror*. In: Cocco, G. & Hopstein, G. (org.). *As multidões e o império: entre globalização da guerra e universalização dos direitos*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.

3 Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

4 Bellour, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papyrus, 1997, p. 41.

5 Comolli, Jean-Louis. *Cinema contra espetáculo*. In: *FORUMDOC.BH.2001*. Belo Horizonte, 2001.

6 Fargier, Jean-Paul. *Poeira nos olhos*. In: Parente, André (org.). *Imagem Máquina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

7 Dubois, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

8 Machado, Arlindo. *Máquina e imaginário. O desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 52.

9 Virilio, Paul. *A imagem virtual mental e instrumental*. In: Parente, A. (org.). *Imagem Máquina*. São Paulo: Editora 34, 1993.

10 Idem.

11 Blanchot, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D’água, 1984, p. 88.

12 Idem, p. 60.

13 Blanchot, Maurice. *À parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ANDRÉ BRASIL IS AN ESSAYIST, CURATOR, AND PROFESSOR AT THE PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS (PUC-MG), WHERE HE COORDINATES THE CENTRO DE EXPERIMENTAÇÃO EM IMAGEM E SOM (CEIS). HE HAS A MASTER’S DEGREE IN SOCIAL COMMUNICATION FROM THE UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG) AND IS CURRENTLY DOING HIS PHD AT THE UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ). THE OBJECT OF HIS RESEARCH IS THE CONTEMPORARY AUDIOVISUAL PRODUCTION AND THE AESTHETIC, POLITICAL, AND ETHICAL IMPLICATION OF THE DIGITAL AND ELECTRONIC MEDIA.

CHRISTINE MELLO IS AN ESSAYIST, CURATOR, AND RESEARCHER AND HAS A PHD IN COMMUNICATION AND SEMIOTICS FROM THE PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO (PUC-SP). SHE IS A PROFESSOR AT THE FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO (FAAP) AND PUC-SP AND SHE IS THE COORDINATOR OF THE GRADUATION COURSES IN SOUND AND IMAGE CREATION IN ELECTRONIC MEDIA AT SENAC. SHE WAS THE CURATOR OF NET ART FOR THE BRAZILIAN REPRESENTATION AT THE “25TH BIENAL DE SÃO PAULO”.

EDUARDO DE JESUS IS A PROFESSOR AT THE ARTS AND COMMUNICATION SCHOOL OF THE PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS (PUC-MG). HE HAS A MASTER’S DEGREE IN SOCIAL COMMUNICATION FROM THE UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG) AND IS CURRENTLY DOING HIS PHD AT THE ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (ECA-USP). HE WORKS AS A RESEARCHER AND VIDEOARTIST, AND HE IS A MEMBER OF THE ASSOCIAÇÃO CULTURAL VÍDEOBRASIL.

ENQUADRANDO O SUBVERSIVO NA BEIRUTE DO PÓS-GUERRA – CONSIDERAÇÕES PARA UMA HISTÓRIA SOCIAL CONTEMPORÂNEA

RASHA SALTÍ

104

O objetivo deste trabalho é delinear um arcabouço que fundamente uma crítica histórico-social das práticas artísticas ditas alternativas no Líbano do pós-guerra. Somente será abordada a produção artística e cultural denominada, ou autodenominada, “crítica”, “subversiva” e/ou “contrária à tradição”, termos marcados por uma carga semântica significativa. Estas definições referem-se às expressões artísticas e culturais que surgiram fora das – e, até certo ponto, a despeito das – instituições oficiais e culturais, das elites, da classe dirigente e dos meios sociais consumidores de bens culturais. Em suma, este trabalho questiona o lugar e a capacidade dessas práticas artísticas de subverter e criar um conjunto alternativo de significados e representações.

INTRODUÇÃO: O MAPEAMENTO DAS CLASSES SOCIAIS E AS ARTICULAÇÕES DO DISCURSO DOMINANTE

Os primeiros sinais do conflito civil no Líbano eclodiram em 1973. A guerra terminou em 1991, quando as facções beligerantes assinaram o Tratado de Taef e George Bush pai colocou em marcha a sua Nova Ordem Mundial, com o intuito de remapear o império norte-americano. Segundo as regras impostas pela Nova Ordem Mundial para a reconfiguração geopolítica da região, a segurança e a estabilidade do Líbano, no pós-guerra, seriam diretamente controladas pela Síria, em troca da adesão das tropas deste país à coalizão liderada pelos Estados Unidos na Segunda Guerra do Golfo (Operação Tempestade no Deserto). Ao regime sírio foram conferidos poderes para assegurar uma transição pacífica a uma condição de estabilidade, além de afastar o espectro de um novo conflito



1 Não sei quantos artistas – se houver algum – pertencem a sindicatos, os quais, por sua vez, têm feito muito pouco para assegurar benefícios sociais a seus associados; os demais artistas têm centrado sua luta na esfera política local, permanecendo alheios ao campo social.

civil. O Tratado de Taef e a adesão ao neoliberalismo globalizado redefiniram a estrutura social do novo Líbano. Os governos do pós-guerra, liderados por Hariri, apostaram na revitalização ou “reconstrução” por meio de um rígido malarismo financeiro voltado para a estabilização da moeda, aliado a uma campanha mundial para atrair investimentos e recuperar economicamente a iniciativa privada. O governo conseguiu estabilizar a moeda, embora a custo alto, sem, contudo, obter os mesmos resultados no combate à inflação e na criação de condições de vida digna para todos.

A guerra e as políticas do novo governo alteraram a estrutura de classes da sociedade. Nesse processo, a reconfiguração da classe dirigente deveu-se principalmente à reestruturação política no pós-guerra, com o acréscimo de novos protagonistas ao que se pode descrever como a liderança econômica e política “tradicional”. O novo grupo compreendia o alto escalão dos partidos políticos, os líderes de movimentos que se tornaram milícias na última fase da guerra civil, bem como os mediadores e chefes militares envolvidos nas negociações que puseram fim à guerra que obtiveram suficiente influência política para exigir participação em empreendimentos econômicos, financeiros e empresariais no pós-guerra. A estrutura tradicional da elite, por sua vez, era formada por grandes empresas familiares, cujo poder ou capital era de natureza política ou financeira, e para as quais o discurso da “tradição” representava incontestável legitimidade, ancorada na história do país. Havia um terceiro componente da classe hegemônica, situado entre o grupo “tradicional” e o emergente: o grupo social dos emigrantes retornados, do qual o primeiro-ministro Rafiq Hariri era o maior representante. Já a classe média era considerada a classe “nacional”, ou o pilar do bem-estar, prosperidade e progresso da nação, não somente no que tange à retórica do governo, mas também com relação às políticas públicas. Além disso, a incapacidade do Estado de conter a inflação e o alto custo de vida repercutiu negativamente na estabilidade e situação econômica desse estrato social, de modo que, no período do pós-guerra, assemelhava-se mais à classe trabalhadora do que à classe média propriamente dita, vivendo uma situação econômica instável, contando com uma previdência social cada vez menos vantajosa e demonstrando uma incapacidade de negociar coletivamente com o setor privado e com o Estado. Por último, a classe trabalhadora, ou a “classe pobre”, permaneceu completamente ausente de representação (política, social e cultural) no período do pós-guerra. O discurso sectário reconfigurou a classe dos trabalhadores de baixa-renda do Líbano, povoando os bolsões vazios das construções sociais que constituem suas respectivas comunidades sectárias. Trata-se dos soldados sem nome, sem rosto, enviados para a guerra na certeza de serem mortos, dos quais os líderes sectários não-democráticos demandam lealdade.

Mas onde se inserem os artistas nesse cenário? A maioria deles provém dos flancos das classes dirigentes e da classe média, distribuídos em várias subcamadas. Não estão formalmente empregados como artistas¹; trabalham como professores, jornalistas etc.; em alguns casos, filiam-se a sindicatos e associações profissionais. Se por um lado são capazes de assegurar um padrão mínimo de qualidade de vida cotidiana, por outro mal conseguem garantir condições de segurança e estabilidade em longo prazo, ficando à mercê de qualquer contratempo capaz de prejudicar seriamente o seu sustento. Sua “rede de proteção social” limi-

2 A segregação de classes predomina sobre a segregação sectária no cotidiano do Líbano no pós-guerra, fato normalmente ignorado, quando não inteiramente mascarado, pelo discurso político hegemônico que os partidos e os movimentos dominantes disseminam.

3 A frente de oposição surgiu oficialmente em um encontro no Hotel Bristol em Beirute no início do outono de 2004. Os presentes incluíam desde uma facção do Partido Falangista (partido de cristãos maronitas predominantemente de direita) até o movimento Qornet Shehwan (uma associação de líderes cristãos insatisfeitos com o regime), o Partido Socialista Progressista (partido essencialmente druso liderado por Walid Joumlatt), a Esquerda Democrática (movimento de esquerda progressivo tradicional com pouca expressão, reunindo membros insatisfeitos dos partidos de esquerda existentes). Finalmente, Rafiq Hariri e seu Movimento al-Mustaqbal se juntaram a eles. Os vários atores chegaram a um acordo que incluía vários pontos, entre os quais, principalmente, a oposição ao prolongamento do mandato de Lahoud e a exigência da expulsão imediata do governo sírio (para mais informações sobre o encontro no Hotel Bristol, acesse www.beirutletter.com).

ta-se aos seus contatos pessoais, à segurança precária que suas famílias podem lhes propiciar. Suas contribuições artísticas ocorrem fora do horário do expediente e são financiadas em larga escala por organizações independentes que exibem os seus trabalhos, além dos casos em que os próprios artistas se financiam.

As particularidades do Líbano derivam principalmente da forma como a classe política e economicamente dominante evitou entrar em confronto com os movimentos e ideologias de classe. É um estranho hibridismo em que aquilo que o resto do mundo conhece como “política de identidade” molda-se em uma representação discursiva sectária, patriarcal e clientelista da sociedade. O pacto libanês configura a sociedade em comunidades sectárias, cujos interesses, acredita-se, ficam acima dos interesses de classe. Ao contrário da tendência mundial predominante, no Líbano as políticas de identidade firmam-se em solo constitucional, logo institucional, e procuram expressar-se nas esferas cultural, política e social². Sob o domínio vigilante do regime sírio, o impacto do neoliberalismo no período do pós-guerra resultou na quase total hegemonia do discurso sectário/comunitário.

Em 1992, no início do segundo governo do pós-guerra, formou-se uma fraca frente política de oposição – mais de contestação –, que incluía um grupo secular de centro-direita aliado aos vestígios remanescentes da esquerda – seu eixo mais sólido. Esta frente tem vivido momentos de expansão ou retração de forma intermitente, dependendo da campanha ou da luta na qual se engaja e das circunstâncias que a acompanham. Na fase inicial do pós-guerra, atuou com menor intensidade na criação de uma frente política coesa, bem como na renovação da vida política, tendo exercido muito mais o papel de pano de fundo em momentos importantes de confronto com o governo, sobre as mais variadas questões, desde a preservação de edifícios históricos até fraudes eleitorais, restrição da liberdade política, abuso arbitrário de poder etc. O verão de 2004 testemunhou o surgimento de uma oposição mais sólida, aglutinada em torno da rejeição ao prolongamento – inconstitucional – do mandato do presidente do Líbano, o antigo general do exército Émile Lahoud, imposto pelo regime sírio³. A frente de oposição liderou a onda de protestos generalizada que se seguiu ao assassinato de Rafiq Hariri, em 14 de fevereiro, exigindo a retirada dos militares e do serviço de espionagem sírio do território do Líbano. O meio cultural e artístico, na sua vertente subversiva e alternativa, habita as margens dessa frente contestatária, crítica e oposicionista.

A DEMARCAÇÃO DO TERRITÓRIO DO SUBVERSIVO

Em parte devido à sua propensão liberal, o Estado Libanês nunca se investiu de autoridade para criar e fortalecer uma cultura “oficial”⁴. Nunca houve uma casa de espetáculos ou companhia de teatro “nacionais”, nem pintores ou escultores oficiais – o surgimento de uma “orquestra sinfônica nacional” é bastante recente. Desde o princípio, a existência de um mito nacional e de um discurso oficial e o fato de a produção cultural, financiada pelo setor privado, endossar a linha oficial alinharam “o nacional” à mitologia⁵. Às vezes, havia o merecido reconhecimento e distribuição de prêmios pelas realizações culturais. Contudo, uma vez que os detentores do capital político realizam permutas e se misturam de forma perfeita aos detentores do capital financeiro, os atributos “oficial” e “nacional” talvez não encontrem uma aplicação literal no Líbano; nas particularidades do

4 O Ministério da Cultura patrocina eventos iniciados e gerenciados pelo setor privado. No período pré-guerra, patrocinou alguns de seus próprios eventos, que nunca perduraram por tempo suficiente para se institucionalizarem.

5 Tudo era criticado e contestado por partidos adversários, tanto à direita quanto à esquerda.

6 Por exemplo, o Museu Nacional abriga tesouros arqueológicos encontrados em território libanês que remontam à Antiguidade e ilustram a rica história do país. Contudo, o Museu Surssock, que abriga uma interessante coleção de arte moderna, ou trabalhos dos grandes “mestres modernos”, pertence e é administrado pela iniciativa privada. O Museu Surssock é uma referência cultural na cidade; realizando o “Salon d'automne”, cujos jurados são compostos por um grupo de críticos, colecionadores de arte e filantropos que premia os novos talentos que surgem nas artes visuais.

contexto libanês, uma parte significativa da produção cultural, cujo patrocínio provém de doações de corporações e entidades filantrópicas privadas, desempenha o papel de “cultura oficial” de fato, ou é percebida como tal⁶. Se o Estado não se investiu da autoridade para confeccionar uma cultura oficial, certamente esteve disposto a policiar a produção cultural por meio da censura, da rejeição de licenças ou permissões para a exibição de filmes, encenação de peças de teatro, até mesmo da restrição de reuniões públicas. Além disso, indiretamente pressionava jornalistas e a mídia a ignorar ou rejeitar um determinado trabalho. Essas medidas, contudo, foram quase que invariavelmente recebidas com desagrado; a maioria dos artistas desafia as imposições do governo e encontra meios alternativos de exibir seus trabalhos.

O consumo de bens culturais tem sido um ritual quase que exclusivo da alta e média burguesia (urbana), profunda e conscientemente preocupada em afirmar seu *status* social. Enquanto os movimentos de classe e os artistas militantes não agiram, criando espaços para a expressão e o consumo de cultura, essa prática permaneceu restrita às classes dominantes. Houve um esforço significativo e coeso tanto para reformar a distribuição irregular do “capital cultural” (para usar o termo de Pierre Bourdieu), quanto para ampliar o horizonte de representatividade do “nacional”. Contudo, a guerra civil não conseguiu alterar esse quadro, o que levou alguns espaços independentes a continuarem a lutar pela democratização do teatro, das performances, da música e das artes visuais.

Os historiadores da arte moderna europeia definem o surgimento da modernidade como a luta de uma classe emergente e poderosa que reivindica o poder cultural – e, portanto, social e político – concentrado nas mãos de uma classe tradicional que sofre de uma perda gradativa de poder econômico, social e político no contexto histórico do surgimento do capitalismo. Em *The Origins of Postmodernism*, Perry Anderson afirma que o modernismo é “o produto de uma sociedade cuja burguesia ainda luta pela própria definição cultural diante do seu adversário feudal, aristocrático; uma sociedade na qual o clímax dessa luta por autodefinição forçou a burguesia a se autodeclarar o lócus específico daquele poder cultural”. No mundo árabe, o projeto de modernidade estava intimamente ligado ao estabelecimento de um Estado Nacional moderno e soberano. Os meios capitalistas de produção já haviam começado a repercutir na estrutura de classes, mas não a ponto de forjar uma burguesia bem estabelecida, como no Ocidente Europeu. A libertação nacional ou os agentes que configuravam o Estado Nacional eram, em diferentes graus, do *Mashreq* (o Levante) ao *Maghreb*, uma aliança entre o equivalente local à aristocracia rural e a burguesia nascente. A modernidade era parte dos seus projetos de “autodefinição cultural”, anunciando a formulação de uma cultura nacional em oposição ao domínio colonial.

Em outras palavras, a defesa da modernidade não foi o resultado de uma inversão da ordem social; pelo contrário, pode ser associada ao surgimento do Estado-Nação. A linguagem da modernidade nas práticas culturais constituiu a base para a criação de uma cultura nacional. A princípio, a classe “nacional” era uma mistura da alta e média burguesia com acesso aos privilégios da expressão cultural e do consumo de bens culturais. Nos países onde o nacionalismo logo adquire um tom fortemente marcado pela tônica socialista (como no Egito, Tunísia e Síria), o discurso oficial e dominante passa gradualmente a englobar,

7 O uso da palavra “nacional” aqui não se restringe ao Líbano; também se refere ao nacionalismo árabe, uma ideologia forte das décadas de 1960 e 1970, apoiada por um número significativo de libaneses.

com a expressão “povo” – o centro da nação –, a massa numerosa e indiferenciada composta pela classe trabalhadora: os camponeses e os proletários. A modernidade, no entanto, continuava a ser o vocabulário privilegiado para a confecção de uma cultura nacional. Hoje seus autores provêm da alta e média burguesia, sem falar da pequena burguesia, recentemente enriquecida e urbanizada.

No caso do Líbano, o estabelecimento de um Estado soberano ocorreu após negociações com o regime colonial francês, próximo ao fim da Segunda Guerra Mundial (1943). Não houve uma “guerra da libertação” que pudesse propiciar ao pequeno Estado uma data de nascimento gloriosa, mas certamente havia uma elite nacional, reunindo a aristocracia urbana e um conjunto de proprietários rurais feudais, ambos os grupos bastante ansiosos para patrocinar a modernidade. Um dos mais influentes ideólogos do país, Michael Chiha, definiu a classe média como o elemento central da nação, independentemente da realidade da sua estrutura de classe. Esse engajamento aos paradigmas da modernidade não trouxe às práticas artísticas uma postura de contestação no campo social, até que movimentos políticos da classe trabalhadora e movimentos estudantis comessem a contestar de forma efetiva a ordem dirigente, exigindo justiça social, representação política e mais liberdade civil (movimentos que começaram no fim da década de 1950 e se estenderam até as décadas de 1960 e 1970). A modernidade tornou-se, assim, desafiadoramente contemporânea, com uma linguagem que fazia a ponte entre a esfera local e o mundo como um todo, um vocabulário para a criação de solidariedades nas lutas que atravessam as fronteiras nacionais e as diferenças culturais. A prática artística de contestação moldou-se no seio dos movimentos coletivos de contestação política e junto aos partidos políticos. Nos crescentes confrontos entre as facções políticas, em meio ao debate político, a prática cultural vivia, em grande parte, um clima de redefinição das representações do “nacional”⁷. A subjetividade vivia o paradigma da definição e representação do “nacional”. Mesmo nos primeiros estágios da guerra civil, apesar de ser significativa a desestabilização do cotidiano e de iniciar-se o desmembramento do tecido social, a prática cultural permaneceu inserida no campo político. Com a crescente polarização, penetra fundo no campo ideológico. Com a proliferação da violência, começa a adquirir um tom desafiador e defensor da vida.

Somente após a ocupação de Beirute pelos israelenses em 1982, com o completo desmantelamento das duas principais frentes políticas envolvidas no conflito civil, o desmembramento de partidos e o surgimento de milícias e da cultura militante, a prática cultural começou a se desvincular do campo político. Foi então que novas maneiras de representar e narrar a subjetividade começaram a se formar, emergindo logo após a declaração da trégua que resultou no pós-guerra. Os artistas e profissionais da cultura que inovaram e experimentaram novas formas de expressão na década de 1970 e ao longo da guerra civil continuaram a trabalhar e a produzir no mesmo espírito. Seu engajamento com a forma, a confecção da imagem e a produção de sentido os levou a abandonar de forma inevitável o seu entusiasmo pelo mundo como um todo, bem como ao desprezo pela contemporaneidade.

Os sucessivos governos do pós-guerra não se mostraram mais interessados do que seus predecessores em instituir e endossar uma “cultura oficial”. Com o fim da violência, um sentimento de “euforia” coletivo dominou o país, incentivan-

8 Vergonhosamente, em Beirute, o Centro Cultural Francês mudou seu nome para Missão Cultural Francesa.

9 A Zico House é uma casa particular cujo proprietário adotou o apelido Zico (quando era criança e jogava futebol, seu grande herói era o jogador de futebol brasileiro Zico). A casa é, na realidade, uma mansão tradicional de três andares, e Zico usava os cômodos não ocupados para exibir filmes, performances e abrigar artistas. A Zico House inaugurou diversos eventos, incluindo o “Festival de Rua de Beirute”. Esses eventos funcionam com bolsas concedidas pelo Ministério da Cultura, por doadores corporativos e fundações internacionais. O Espace SD é um espaço para exposições localizado em um edifício empresarial.

10 O “Festival Ayloul” também possuía uma curadoria consistente.

do-o a esquecer as lembranças da guerra. Exortava-se a nação a esquecer e perdoar (o que se fazia em boa parte com prazer), a reconstruir o país, a celebrar a vida e olhar adiante. A Solidere, empresa privada responsável pela reconstrução e reurbanização do centro de Beirute, arrasado pela guerra, usou o *slogan* “Beirute, uma antiga cidade rumo ao futuro”. Paralelamente ao frenesi que contagiou o país, alardeando a necessidade de “renascer das cinzas” e ver o futuro de forma positiva, havia uma fome de cultura, o desejo de assistir a peças de teatro e concertos, e de comprar obras de arte. Além disso, o consumo de bens culturais, mais do que nunca um ritual exclusivo da elite, tornou-se domínio dos novos-ricos, que queriam firmar seu novo *status* social e polir seus “modos grosseiros” adquirindo obras de arte e assistindo a concertos e festivais nas primeiras filas. O mercado da arte, liderado por galerias particulares, viu suas vendas explodirem. Uma vez que não havia fundamentos racionais para a definição dos preços das obras de arte, os valores subiam sem nenhum controle. Com a chegada da recessão econômica e a perda de poder aquisitivo da elite, diminuí também o seu apetite. Após alguns anos, um número significativo de galerias havia fechado. Já o circuito alternativo, que nascera completamente alheio aos paradigmas do mercado, não foi afetado pelo impacto da crise. No entanto, as corporações e entidades filantrópicas que, no início do pós-guerra, haviam dado contribuições generosas, deixaram de apoiar a arte alternativa assim que a realidade da recessão começou a se fazer sentir.

O primeiro exemplo de prática artística alternativa e subversiva surgiu no verão de 1992, na forma de uma instalação do artista Ziad Abillama, intitulada *Système Fulfill* e exibida na praia – até então pública – de Dbayieh. Este marco inicial pode muito bem ser questionado. Mas Walid Sadek também o considerou um marco inicial em uma matéria interessantíssima publicada em *Mulhaq an-Nahar*, suplemento cultural do jornal diário *an-Nahar*. Abillama havia feito tudo de forma inteiramente independente, concebendo, produzindo, expondo e fazendo a promoção da sua obra. Nos anos seguintes, poucos foram os espaços de exposições ligados a centros culturais e braços culturais de embaixadas estrangeiras que se dispuseram a abrigar instalações, trabalhos conceituais e videoarte, como o Teatro de Beirute, a Missão Cultural Francesa (braço cultural da Embaixada francesa)⁸ e o Instituto Goethe (braço cultural da embaixada da Alemanha). Em 1994 fundase a associação Ashkal Alwan com o objetivo de incentivar a prática artística alternativa, crítica e subversiva. O primeiro evento na Ashkal Alwan, com a curadoria de Christine Tohme, teve como palco o jardim público de Sanayeh, em 1994. Pouco depois, o “Festival de Ayloul” tornou-se um importante espaço artístico, marcando os primeiros dias de setembro em Beirute. Enquanto a Ashkal Alwan permanece firme, o “Festival de Ayloul”, infelizmente, não existe mais.

Pouco tempo depois, galerias bem estabelecidas começaram a experimentar, de vez em quando, a exibição de instalações ou projetos de arte conceitual. Espaços não convencionais (como, por exemplo, Zico House ou Espace sd)⁹ começaram a surgir, propiciando um território para a experimentação. Contudo, a Ashkal Alwan distingue-se das outras instituições por apresentar uma curadoria bastante consolidada, que delinea a estrutura na qual se apóia a prática institucional, apesar da limitada capacidade administrativa e da escassez de recursos, insuficientes para um crescimento institucional efetivo¹⁰. Os projetos da Ashkal Alwan são financiados por fundações internacionais – assim como, no passado,

11 Antes da recessão, muitas instituições bancárias financiavam projetos de arte “alternativa”. Porém, o corte de verbas para as instituições filantrópicas, aliado à intervenção dos executivos da publicidade oferecendo a chamada consultoria da “imagem corporativa”, diminuiu drasticamente os financiamentos. O Ministério da Cultura recebeu cortes orçamentários sucessivos de cada governo do pós-guerra. Para piorar, o financiamento era distribuído segundo os critérios do ministro empossado, auxiliado por suas afiliações setoriais e/ou regionais, notáveis pela estreiteza de visão. Os meandros da administração pública são um pesadelo, e o processo de saque do dinheiro da bolsa é excessivamente longo e extenuante. Além do mais, com repentinas mudanças no governo, os novos ministros não hesitavam em cancelar, de uma só cartada, todas as verbas concedidas por seus predecessores, a despeito do impacto sobre o sustento dos bolsistas.

12 Uma das principais considerações é geográfica. O Líbano tornou-se “interessante” para fundações internacionais logo após o fim da guerra civil. Anos depois, outros locais da região pareciam cativar mais a atenção dos fundadores.

13 As famílias feudais e rurais receberam títulos honoríficos ao longo da história do Líbano. Essa prática acabou após o advento da República. A família Abillama era realmente nobre. Ziad Abillama é, de fato, o “Príncipe Ziad Abillama”.

o “Festival de Ayloul” – e, em uma escala cada vez menor, patrocinados por empresas locais e, ocasionalmente, pelo Ministério da Cultura¹¹. A manutenção das instituições independentes depende exclusivamente de bolsas, distribuídas não com o intuito de oferecer apoio geral de natureza operacional ou administrativa, mas beneficiando um projeto de cada vez, o que constitui uma das maiores ameaças a sua sobrevivência. A alocação de bolsas internacionais está associada a um contexto de limitações, ou diretas, fator essencial para entender a realidade política na qual a produção artística está inserida¹².

A prática artística e cultural alternativa do pós-guerra é profundamente política. Sua conexão com movimentos e partidos políticos é radicalmente diferente daquela da era pré-guerra e mesmo de durante a guerra, apesar de muitas questões e discussões amplamente abordadas na esfera pública terem constituído temas centrais de muitos projetos. Para começar, consideremos o exemplo de *Système Fulfill*. A instalação de Abillama constituía uma apresentação satírica – até sardônica – da cultura da violência predominante na época, da fascinação pelas milícias armadas e pelos armamentos. O artista representou uma ligação direta entre o culto às armas e as definições de masculinidade. O convite que imprimiu e distribuiu aos intelectuais de Beirute já era em si algo pouco convencional: anunciava que o “Príncipe Ziad Abillama”¹³ tinha a honra de convidar o destinatário para a abertura de uma exposição de arte a realizar-se em uma praia pública. Sob o pretexto da autocritica, seu objetivo era zombar da elite e do elitismo que permeia as exposições de arte. Em *Wonder Beirut; The Story of a Pyromaniac Photographer* (1998), instalação de Joana Hadjithomas e Khalil Joreige, apresentou-se uma série de fotografias de Abdallah Farah, realizada entre 1968 e 1969, época em que Beirute conheceu o esplendor, e que o fotógrafo queimou gradualmente, no decorrer da guerra civil (de 1975 a 1990), com o alastramento da devastação que assolou a cidade. A instalação era um dos primeiros projetos a questionar o lugar da guerra, a experiência da dor e as feridas que permaneceram no pós-guerra. *The Three Posters* (2000), uma performance de palco de Rabih Mroueh, questionava a retórica hipócrita da resistência armada e o culto ao martírio propagado pelo Hezbollah, bem como o monopólio, detido por esse movimento, do direito à resistência. *Saving Face* (2003), um curta em vídeo de Jalal Toufic, exibiu as camadas dos pôsteres acumulados pelas campanhas eleitorais sobre os muros de Beirute, questionando, por meio da sátira, não apenas a maneira como os representantes políticos se apresentavam, mas também a legitimidade de suas aspirações de representatividade. *The Candidate* (1996), um curta em vídeo de Akram Zaatari, registrou uma entrevista com um homem, clinicamente diagnosticado como esquizofrênico, que se candidatava regularmente às eleições presidenciais, sem obter sucesso e sem que lhe fosse dada muita importância. O seu discurso, em lugar das divagações de um homem com a sanidade comprometida, é um mero apanhado com as frases-chave que pontuam a retórica hegemônica da classe política no poder. Essas frases reconfiguradas revelam a consagração da demagogia e os absurdos dos discursos governamentais do pós-guerra. *Here and Perhaps Elsewhere* (2003), um documentário em vídeo de Lamia Joreige, foi filmado na “velha rua Damasco”, uma importante via pública que no passado dividia leste e oeste da cidade. A artista parava os transeuntes que por ali passavam e perguntava-lhes se tinham



informações sobre pessoas desaparecidas. O vídeo revela a profusão de formas pelas quais as pessoas lidam com a questão do desaparecimento, documentada no local exato onde haviam sido instalados os postos de controle e onde os desaparecidos poderiam ter sido seqüestrados. Estes são apenas alguns exemplos de projetos artísticos alternativos aos quais este trabalho faz referência.

A característica mais claramente subversiva dessas intervenções artísticas é o fato de não poderem ser “embrulhadas para presente”, com o intuito de enfeitar uma parede ou para combinar com o sofá. Na realidade, esses trabalhos artísticos, exceto os vídeos, comportam-se como aparições: surgem em locais públicos bastante comuns, lá permanecem por um breve período de tempo e em seguida desaparecem para sempre. Além disso, deixam pequenas marcas: uma imagem ou um diagrama e um texto em um folheto e, às vezes, alguns rastos na imprensa. Por exemplo, a maioria dos projetos da Ashkal Alwan – se não todos – aconteceu em locais públicos abertos e com entrada franca, o que, conseqüentemente, eliminava alguns obstáculos de acesso. Foram eventos que permaneceram completamente alheios à mercantilização do consumo de bens culturais como prática de celebração de *status* social, ou de reificação do *habitus*. Contudo, por exigirem uma sensibilidade, um sistema interpretativo e uma “educação” cultural diferentes, implicavam e alimentavam um “capital cultural” diverso. Com a eclosão, nessas práticas, do vocabulário da arte conceitual, das instalações, da videoarte e das performances, o uso da linguagem contemporânea, em grande parte alheio às práticas artísticas que predominavam em Beirute, trouxe mais polêmica e controvérsias nas primeiras décadas do que os próprios artistas haviam intencionado, esperado ou desejado. Por um lado, para sua decifração e interpretação, os trabalhos exigiam uma experiência inteiramente diferente da convencional. Infelizmente, o público permaneceu, a maior parte do

tempo, paralisado e temeroso com relação ao que havia de diferente e obscuro. Por outro lado, os procedimentos técnicos e artesanais necessários para a criação desses trabalhos, além de seus desafiadores e aparentemente imparciais engajamentos com a forma e o vocabulário artístico “mundano”, foram recebidos com perplexidade, indiferença e, por vezes, hostilidade. As práticas culturais alternativas foram freqüentemente taxadas por críticos e intelectuais de “formas pós-modernas importadas”, impróprias para a expressão artística dentro do contexto libanês. Não eram consideradas resultantes de um processo orgânico, teleológico, na relação com a forma e a linguagem da arte moderna. Nos primeiros dez anos de seu desenvolvimento, a própria configuração formal de uma obra conceitual ou instalação foi bombardeada de questionamentos despropositados sobre a autenticidade de expressão e representação e, por fim, sobre as motivações do autor. Muitos artistas, tanto os veteranos do “modernismo” como os novos talentos que surgiam e cuja sobrevivência dependia da venda de suas pinturas, esculturas, desenhos, entre outras formas “tradicionais” de expressão artística, sentiam-se, em grande parte, intimidados e, às vezes, até ofendidos pela arte conceitual e pela videoarte, contribuindo para o clima de hostilidade e marginalização da arte alternativa. Além disso, embora o país se orgulhasse de poder recuperar sua condição de ponte entre o Ocidente e o Oriente, poucas iniciativas pareciam interessadas em abrigar artistas e obras de arte que ilustrassem as tendências mundiais, propiciando encontros entre artistas cuja prática espelhasse as questões ou o momento histórico com os quais o país se debatia. Em outras palavras, o vocabulário da arte conceitual permanece, ainda hoje, desconhecido, ignorado, restrito a um pequeno grupo de privilegiados (principalmente aqueles que estudaram no exterior, ou que têm um interesse específico pela arte conceitual mundial).

O público da arte alternativa era, e continua sendo, mínimo e marginal. Compreende uma pequena comunidade de acadêmicos, intelectuais e jornalistas, mas sua essência é constituída principalmente pelos próprios artistas, cuja produção se tornou um componente da sua identidade social e política. Uma identidade que também se autodefine em oposição ao cenário artístico predominante ou dominante. Os últimos cinco anos testemunharam um crescente interesse e o surgimento de um público formado por uma nova geração de estudantes de arte, cinema, *design* gráfico e arquitetura, para os quais a arte conceitual se tornou tão importante, e suficientemente familiar, a ponto de alguns estudantes de faculdades de arquitetura e *design* gráfico apresentarem instalações ou produzirem vídeos experimentais nos seus projetos de conclusão de curso.

Uma segunda característica subversiva das práticas artísticas alternativas diz respeito ao fato de que, no mais das vezes, se os trabalhos passassem pelos processos regulares de autorização para exibição pública, o que inclui a censura, seriam rejeitados. Freqüentemente os artistas e produtores (ou os organizadores de eventos) precisam formatar a exposição, filme ou performance “públicos” como eventos “privados”, cuja audiência é composta somente por pessoas convidadas, e cuja entrada é franca. Por exemplo, a performance *Looking for a Missing Employee* (2003), de Rabih Mroueh, exibida como parte de “Home Works II: A Forum on Cultural Practices”, organizado pela Ashkal Alwan, nunca teria passado pela censura. O *script*, composto integralmente de recortes de jornal, não era em si controverso, mas o assunto, centrado no desaparecimento e assassina-

to de Ra’fat Suleiman, um funcionário do Ministério das Finanças pego em um enorme esquema de fraude, certamente o era. Suleiman foi um bode expiatório, um intermediário na cadeia de comando que chegava à cúpula do governo sírio que ocupava o Líbano. Seu assassinato foi tenebroso. Primeiro ele foi seqüestrado e, mais tarde, descobriram partes de seu corpo na banheira de um apartamento abandonado. O resto do corpo havia sido dissolvido em ácido. O filme de Mohamad Soueid *Civil War* (2002) faz somente uma rápida referência a Ra’fat Suleiman e, no entanto, a censura permitiu que fosse exibido apenas duas vezes, ameaçando impedir qualquer outra exibição, fosse ela “pública” ou “privada”. Isso implica, entre outras coisas, que a arte alternativa não tem capacidade, na maioria das vezes, de gerar renda, nem para o organizador do evento e, por vezes, nem mesmo para o artista – o que enfatiza a precariedade da condição financeira do artista, bem como a do produtor ou agente. Os diversos governos do pós-guerra não censuraram a arte alternativa de forma sistemática, mas freqüentemente intervieram para impedir uma exposição, a exibição de um filme ou a publicação de um livro. Além de censurar a narrativa e a representação de atos sexuais, da nudez, de associações com o Estado de Israel e referências ofensivas à religião (ou religiões), os governos do pós-guerra, bem como as entidades religiosas e conservadoras da sociedade civil, monitoravam cuidadosamente referências críticas ao regime sírio, à pessoa de Hafez al-Assad e família e à tutela do regime sírio sobre o Líbano. Uma análise retrospectiva dos casos de censura dos últimos 15 anos no período do pós-guerra revela que não há uma lógica coerente para justificar o porquê de alguns trabalhos serem censurados e outros não. O fenômeno somente pode ser explicado considerando o momento em que cada trabalho passou pela censura, momento em que o governo – ou um agente da sociedade civil responsável pela censura – se sentiu ameaçado.

Dito isto, o problema da legibilidade das obras permanece, evocando as seguintes perguntas: “Com quem esses artistas se comunicam? Até que ponto querem realmente transmitir sua arte para o público? Essa situação de incomunicabilidade tem algum significado, é intencional?”. Além de ser uma das categorias em que se inscreve a arte moderna, a incomunicabilidade é igualmente característica do pós-modernismo. A incomunicabilidade é, por um lado, a proposta de novas formas de expressão e produção de símbolos (ou signos), expondo questionamentos abrangentes, ao mesmo tempo em que permanece vinculada à produção dominante de sentido. Quando, de forma desdenhosa, os críticos classificam as práticas artísticas alternativas de “pós-modernas”, sugerem toda uma gama de julgamentos pejorativos que passa pela macaqueação cega do “Ocidente”, pela adoção de uma postura afetada e por trejeitos egocêntricos, autocontemplativos e desprovidos de sentido. Até certo ponto, o “eu” do artista parece prevalecer sobre a representação e narrativa de uma subjetividade complexa, migrando do estritamente pessoal para a teoria social com uma facilidade preocupante. Também é verdade que, até certo ponto, graças ao acesso facilitado à tecnologia e aos privilégios materiais disponibilizados a um grande número de artistas, os meios da arte conceitual e da videoarte são utilizados sem que haja uma preocupação crítica com a forma. O rótulo “pós-moderno” torna-se adequado se o pós-modernismo for entendido, de acordo com a definição de Perry Anderson e T. J. Clark, como um fenômeno moldado por um momento

histórico de “anulamento de alternativas políticas”, em oposição ao modernismo, que esses autores associam a “um horizonte político aberto, no qual levantes contra a ordem predominante, e de diversas naturezas, eram amplamente esperados ou temidos”. Nas suas palavras, o pós-modernismo expressa o “final de uma longa época de mitos e desafios revolucionários à sociedade burguesa que haviam alimentado o modernismo”. Independente da extensão (e profundidade) do hiato que marca a experiência do modernismo no “Ocidente” e no “Oriente” (ou Terceiro Mundo, ou mundo descolonizado...), é inquestionável que os libaneses do período pós-guerra viveram o fim das ideologias políticas que prevaleceram durante a guerra e no período pré-guerra. Com a tutela síria, o organismo político ficou desprovido de sentido, e a cidadania foi reduzida a uma prática vazia. Mesmo no momento presente, marcado pela convulsão política, pelo surgimento de uma frente de oposição razoavelmente coesa e pela retirada dos militares sírios do país, ainda não se clareou o horizonte das alternativas políticas. A atual frente de oposição, envolvida pela primeira vez na história do país em uma disputa civil – não armada – pelo poder, está hoje mergulhada no pragmatismo. Faltam-lhe um programa e visão. As alternativas políticas que emergiram no pós-guerra não trazem uma proposta inspiradora para definir a subjetividade política. A arte alternativa, apesar de, em um certo sentido, apresentar um profundo comprometimento “político”, produziu imagens, narrativas e signos dentro do contexto de uma nação desmembrada por uma retórica sectária, com os traumas do conflito civil ainda não resolvidos e com a capacidade de imaginar alternativas políticas limitada pela hegemonia síria. A representação do eu e da subjetividade em práticas artísticas alternativas, subversivas, também significava uma representação do “nacional”, revelando um horizonte político fechado, uma soberania profundamente comprometida, traumas reprimidos e uma cidadania ameaçada.

À GUIA DE CONCLUSÃO

É interessante notar que, apesar de bastante interessados em representar e narrar o seu “eu”, os artistas conceituais e videoartistas parecem ter olhado para todos os lugares, exceto a sua própria experiência cotidiana enquanto membros de uma classe social. Ao contrário, envolveram-se, em grande parte, com a sua própria subjetividade tal como definida pelo discurso hegemônico, como membros de um grupo sectário ou comunidade religiosa, apesar de secular. Na conduta de suas vidas cotidianas, a todo momento, em cada ato, vem à tona a precariedade de seu *status* de classe. Pode ser que sua condição social esteja revestida do verniz dos confortos burgueses, mas sua experiência prática prova o contrário. No entanto, seu olhar volta-se com maior frequência para camadas sociais superiores. Seu extremo desprezo pela sensibilidade de classe, por uma compreensão global dos pontos nodais em torno dos quais o discurso hegemônico está construído, abala o terreno anti-hegemônico por onde pisam. Não quero dizer com isso que a representação de classes subalternas, dos trabalhadores de baixa-renda, camelôs, prostitutas, serviços etc. não exista. Contudo, quando ocorre, limita-se à evocação simbólica e representacional. Não carrega consigo o questionamento da estrutura do conflito de classes que molda a sua realidade. Minha tese é de que a subversão, na arte libanesa, reside principalmente em interrogar fraturas, nódulos, significados e signos do discurso hegemônico, sob uma perspectiva de classe.



FOTOGAMA DE [VIDEO STILL FROM] RED CHEWING GUM, 2000, DE [BY] AKRAM ZAATARI



A utilização de um personagem vendedor de chicletes em *The Red Chewing Gum* (2000), um vídeo de Akram Zaatari, ilustra como a representação de um indivíduo pertencente a uma classe subalterna, quando ocorre, limita-se à evocação simbólica, em vez de abrir espaço para o questionamento. O vídeo, uma ficção, narra uma história de amor ou, mais precisamente, o fim dela. A narrativa gira em torno de três protagonistas: dois homens e um vendedor de chicletes. O diálogo, ou o enredo, alterna-se constantemente entre os dois protagonistas, que relembram cenas de seu relacionamento amoroso, enquanto caminham pela Rua Hamra e encontram um jovem vendedor de chicletes. O mascate é o mediador desse relacionamento amoroso. Ele representa a população subalterna que frequenta a Rua Hamra, a população invisível, sem rosto e sem nome, dos camelôs, pedintes e trabalhadores braçais que agregam valor à experiência de consumo da cidade. O vendedor de chicletes é usado pelo artista como o principal mediador de uma história romântica que ocorre na Rua Hamra, como símbolo da representação da polaridade nas relações de poder entre duas pessoas envolvidas em um relacionamento amoroso. Em outras palavras, o que importava para Zaatari era o *status* de classe do vendedor de chicletes, e não a referência à brutalidade sobre a qual repousam as representações da *joie de vivre* urbana, ou a importância do seu *status* no mapa mais amplo das relações de classe como um todo.

Se por um lado a representação da subjetividade está profundamente inserida na realidade do “nacional”, o seu deslocamento em direção ao “eu” do artista e seu desprezo pela crítica de classe do construto social, por outro lado, corrompem o seu poder de subversão. O que encontramos, afinal, é uma representação do “nacional” envolvida com a construção hegemônica, mas definitivamente incapaz de abalá-la, transcendê-la, reconstruí-la ou apresentar alternativas.

RASHA SALTÍ É ESCRITORA E CURADORA INDEPENDENTE, VIVE E TRABALHA ENTRE NOVA IORQUE E BEIRUTE. ATUALMENTE TRABALHA COMO DIRETORA DO “CINEMAEAST FILM FESTIVAL 2005”, EM NOVA IORQUE, E COMO COLABORADORA DA ASSOCIAÇÃO LIBANESA PARA ARTES PLÁSTICAS ASHKAL ALWAN, NA TERCEIRA EDIÇÃO DO “HOME WORKS: A FORUM ON CULTURAL PRACTICES III”, EM BEIRUTE.

FOTOGAMA DE [VIDEO STILL FROM] THE CANDIDATE, 1996, DE [BY] AKRAM ZAATARI

FRAMING THE SUBVERSIVE IN POST-WAR BEIRUT – CONSIDERATIONS FOR A SOCIAL HISTORY OF THE PRESENT RASHA SALTI

This paper proposes to sketch a framework for grounding a social historical critique of alternative artistic practices in post-war Lebanon. It will address strictly artistic and cultural production that either has been identified (or identified itself), as ‘critical’, ‘subversive’ and/or ‘counter-current’. These attributes are loaded terms, in this context they refer to artistic and cultural expression that has come to life outside – and to some extent in spite of – official venues and institutions of culture, outside the realm of the elite, the ‘establishment’ and conventional social milieus of cultural consumption. In conclusion, the paper will interrogate the location and ability of these artistic practices to subvert and create an alternative set of meanings and representations.

INTRODUCTION: A MAP OF SOCIAL CASSES AND ARTICULATIONS OF DOMINANT DISCOURSE

The first stirrings of the civil conflict

erupted in Lebanon in 1973. The war was brought to an end in 1991, as warring factions signed the Taef Agreement, and George Bush *père* set his New World Order well afoot to remap the imperium of the United States’. The diktat by the New World Order’s geopolitical restaging of the region stipulated that Lebanon’s post-war security and stability would be directly policed by Syria – in exchange for Syrian troops joining the us-led coalition in the second Gulf War (Desert Storm). The Syrian régime was vested with the mandate and powers to oversee the transition of Lebanon into a stable post-war, and ward off the specter of rekindling the civil conflict. Both the Taef Agreement and the endorsement to the global sweep of the neo-liberal trend reshaped Lebanon’s post-war class structure. The wager of revival or “reconstruction” by the Hariri led post-war governments was an alchemy of tight financial acrobatics to

stabilize the currency, combined with a worldwide campaign to attract investment and bid away economic revitalization to private entrepreneurship. The government has been successful at stabilizing the currency –albeit at backbreaking cost– less so at curbing inflation and ensuring equitable standards of living.

The class structure of society was altered as a result of the war and post-war government policy. The reconfiguration of the ruling class was more the result of the post-war political reshuffling. New protagonists were grafted onto the body of what is described as the “traditional” economic and political leadership. They were the collection of top cadres from political parties and movements turned into militias in the last phase of the civil war as well as the power brokers and warlords that had been included in the round of negotiations that ended the war, and were endowed with

enough political clout to claim a stake in economic, financial and business ventures in the post-war. The traditional structure of the élite, comprised of families/corporations, whose dominion or capital is either political or financial, and to whom the discourse of “tradition” provides an uncontested legitimacy and anchoring in the time line of the nation. There is a third component to the hegemonic class that straddles between its “traditional” and *par-venus* groups, namely the social group of emigrant returnees, of whom prime minister Rafiq Hariri was the more stellar scion. The middle class has been deemed the “national” class, or the central pillar to the well-being, prosperity and advancement of the nation, both in the government’s rhetoric and in public policy. The state’s failure at curbing inflation and rampant cost of living has taken its toll on its stability and economic status. In the post-war, it shares more characteristics with a working class than it does with a middle class: its fledgling economic standing, the dwindling package of social securities it has access to and its inability to bargain collectively with the private sector and with the state. The working class, or the “poor classes”, has been completely absent and silenced in the spectrum of representation (political, social, cultural) in the post-war. The sectarian discourse has reconfigured the Lebanese working poor to people the hollow bulges of the social constructions that make up their respective sectarian communities. They are the nameless, faceless soldiers and cannon fodder, to whom undemocratic sectarian leaders purportedly pledge allegiance to.

Where do the artists stand in this diagram? They hail almost entirely from the flanks of the ruling class and the middle class, at different levels within it. None are formally employed as artists¹, they work as teachers, professors, journalists;

in some cases, they adhere to their respective syndicates and professional organizations. If they are able to sustain a standard of living, they barely make ends meet to ensure a secure living, and a single misfortunate accident threatens to seriously disrupt their livelihood. Their ‘social safety nets’ are more due to their personal ties, restricted to the precarious security that their immediate families provide them with. Their artistic contributions take place outside the hours of work, and are to a far extent financed by grants from independent organizations that showcase their work, as well as being self-financed.

The particularism of Lebanon has more to do with the forms in which the dominant political and economic class has attempted to steer clear from confronting class based ideologies and movements. It is a strange hybrid of what the rest of the world has come to experience as identity politics cast in a clientelist, patriarchal sectarian discursive representation of society. The Lebanese covenant shapes society into sectarian communities, where the interests of sectarian communities are believed to supersede those of social classes. To the reverse of the prevailing world trend, identity politics in Lebanon take root in firm constitutional, thus institutional, ground and trickle down to find expression in social, political, and cultural practices². Under the watchful dominion of the Syrian regime, the impact of the neo-liberal cast on the post-war has resulted in the almost complete hegemony of the sectarian/communitarian discourse.

As early as the second post-war government in 1992, a loosely gelled political front of opposition – more of contestation– had begun to form, it comprised a center-right secular camp in alliance with enduring vestiges of the left –its most steadfast core. It has grown and shrunk intermittently, depending on the particular

campaign or struggle it sought to wage and the circumstances surrounding it. In the initial phase of the post-war, it was less the fertile soil for a cogent political front, or the backdrop to significant moments of confrontation with the government on issues ranging from the preservation of historical buildings, election fraud, curtailing political freedoms, arbitrary abuse of force, etc... The summer of 2004 witnessed the emergence of a more cogent political opposition front, cemented around rejecting the unconstitutional extension of the mandate of the former army general, president of Lebanon, Emile Lahoud, by diktat from the Syrian regime³. The opposition front led the groundswell of massive protest after the assassination of Rafiq Hariri on February 14th, and demanded the withdrawal of the Syrian military and intelligence from the territory of Lebanon. The subversive, alternative cultural and artistic realm has lived in the neighborhood of this critical, oppositional, contestatory front.

LOCATING THE SUBVERSIVE

Partly due to its liberal proclivities, the Lebanese state was never deeply vested in creating and enforcing an “official” culture⁴. There was never a “national” theater or troupe, only very recently has a “national symphony” come to life, no official painters or sculptors. From the beginning, there was a national myth, an official discourse, and a privately funded production of culture that endorsed the official line, cast the “national” in line with the mythology⁵. On occasion, it duly received recognition and prizes for its achievements. However, as holders of political capital seamlessly merge and interchange with holders of financial capital, the attributes “official” and “national” may not find their literal application in Lebanon, but in the peculiarities of the Lebanese context, a significant

portion of cultural production funded by donations from corporations and private philanthropists effectively perform the role of official culture, or are experienced as such⁶. If the state has not been actively vested in manufacturing an official culture, it has been nonetheless keen on policing cultural production, through censorship, through the withholding of licenses or permits for screening films, staging plays, even holding public gatherings. Indirectly, it resorts to co-opted journalists and media organs to diss or dismiss a particular work. These measures were almost invariably met with resistance, most artists challenge the diktat of the government and find circuitous ways to present their work.

Consumption of culture has been stubbornly a rite almost exclusive to the (urban) *haute* and *moyenne* bourgeoisie, deeply and consciously embedded in the affirmation of social status. Until class-based political movements and class-conscious practitioners ventured in establishing venues, the practice of expression and consumption of culture remained deeply class-segregated. They exerted a significant and concerted effort to redress the biased distribution of “cultural capital” (to borrow the expression from Pierre Bourdieu) as well as to expand the representational horizon of the “national”. The civil war did not bring any change to the prevailing trend, and some independent spaces continued in their efforts to bring theater, performance, music and visual arts to the disenfranchised.

Historians of modern European art have understood the emergence of modernity as the struggle for an emergent, powerful class to claim cultural –and hence social and political– authority over an established class with dwindling economic, social and political power in the historical context of the rise of capitalism. In *The Origins of Postmodernism*, Perry Anderson contends that mod-

ernism is “the product of a bourgeois society in which the bourgeoisie still struggled for cultural self-definition in the face of its feudal, aristocratic other; one in which the sheer extremity of that struggle for self-definition forced the bourgeoisie to declare itself as a specific locus of that cultural authority”. In the Arab world, the project of modernity was intimately bound to the project of the establishment of a sovereign, modern national state. Capitalist forms of production had begun to impact class structure by then, but not to the extent of having forged a full-fledged bourgeoisie as in Western Europe. National liberation or the agents shaping the national state were, to varying degrees across the *Mashreq* (Levant) and *Maghreb*, an alliance between the local equivalent of a landed aristocracy and a nascent bourgeoisie. Modernity was part and parcel to their project of “cultural self-definition” as the harbingers of a new national culture that was born in defiance to colonial dominion.

In other words, the endorsement of modernity was not the result of a reversal of the social order within itself, rather it was coupled with the birth of the nation-state. The language of modernity in cultural practice was foundational in the forging of a national culture. In the beginning, the “national” class was a mixture of an *haute* and *moyenne* bourgeoisie that had access to the privileges of expression and consumption of culture. In those countries where nationalism became shortly thereafter heavily imbued with a socialist purview (as in Egypt, Tunisia, Syria, for example), gradually, in the official and dominant discourse, the so-called “people” making up the core of the nation became the large undifferentiated class of working poor: peasants and workers. Modernity, however, remained the privileged vocabulary for the crafting of a national culture. Now its authors

hailed from the *haute*, *moyenne* bourgeoisie, and the recently upgraded and urbanized *petite* bourgeoisie.

In the case of Lebanon, the establishment of a sovereign state came as a result of negotiations with the French colonial Mandate regime towards the end of World War II (1943). There was no “war of liberation” to endow the small state with a glorious date of birth, but there certainly was a national elite, a composite of an urban gentry and a collection of rural propertied feudal *haute* bourgeoisie, all too eager in its espousal of modernity. One of the most influential ideologues of the country, Michel Chiha, had postulated the middle class as the essential core of the nation, regardless of the reality of its class structure. In its engagement with the paradigm of modernity, cultural practice did not begin to foster a contestatory posture within the social realm, until working class-based political movements and student movements began to challenge the ruling order, demanding social justice, political representation and greater civil freedoms (beginning in the late 1950s onto the 1960s and 1970s). Modernity became thus defiantly contemporaneous, expressed itself in a vocabulary for bridging from the local to the world at large, a language for forging solidarities in struggle across national boundaries and cultural difference. Contestatory cultural practice was shaped from within collective movements of political contestation and political parties. In the mounting confrontation between political camps, hand in hand with political debates, cultural practice was, to a far extent, caught in the midst of redefining representations of the “national”⁷. Subjectivity was caught in the paradigm of the definition and representation of the “national”. Even into the early phases of the civil war, despite significant disruption in the upholding of a normal quotidian and the beginning of the dismem-

berment of the social fabric, cultural practice maintained its immediate embeddedness in the political. With growing polarization, it seeped deeper into ideology. With persisting violence permeating everyday life, it started to acquire also a tone of life-affirming defiance.

It would be only until after the Israeli siege of Beirut in 1982, the complete dismantlement of the two main political fronts caught in the civil conflict, the fracturing of parties and the emergence of militias and militia-culture in the country that cultural practice began to detach itself from an immediate embeddedness in the political. It was then that new modes of representing and narrating subjectivity began to gestate. It came to life shortly after a truce for the cessation of violence inaugurated the post-war. Artists and cultural practitioners who had innovated and experimented with new forms of expression in the 1970s and through the civil war continued working and producing in the same vein. Their engagement with form, manufacture of image and meaning had willy-nilly discarded its enthusiasm for an engagement with the world at large, and scoffed at contemporaneity.

The successive post-war governments were no more interested in instituting and enforcing an “official culture” than their pre-war predecessors. With the cessation of violence, the country was seized by a collective sentiment of ‘euphoria’, remembrance of the war days was eagerly silenced, the nation was urged to forget and forgive (and to a large extent complied happily), rebuild the country, celebrate life and gaze forward. The private company entrusted with the rehabilitation and development of Beirut’s war-torn center, Solidere, promoted its project with the slogan, “Beirut, an ancient city for the future”. In parallel with the nation’s frenzy to “rise from the ashes” and look at a bright future, there was a craving for consuming

culture, attending plays and concerts and buying art. Moreover, the consumption of culture, more than ever a rite exclusive to the élite, became the domain for the community of *parvenus* to anchor their newly acquired social status and lacquer their ‘unseemly ways’ with the purchase of art, and front row seats in concerts and festivals. The art market led by privately owned galleries experienced a boom in sales. Since there were no reasonable foundations for attaching price tags to art works, prices kept rising without rhyme or reason. Then the economic recession hit, the purchase power of the elite decreased, as did their appetite. It took a couple of years for a significant number of galleries to close down. The alternative scene which was born entirely outside the paradigm of the market, was not affected by the “crunch”, however, corporations and business philanthropists that eagerly disbursed grants in the initial phase of the post-war stopped funding alternative art practices almost entirely as soon as the recession became felt.

The first instance amongst alternative and subversive artistic practices came to life as early as the summer of 1992 in the form of an installation by Ziad Abillama entitled *Système Fulfill* displayed on the Dbayieh –then public– beach. This first marker may very well become subject to debate. Walid Sadek deemed it as a starting point as well, in a delightful piece published in *Mulhaq an-Nahar*, the cultural supplement to the daily, *an-Nahar*. Abillama had acted then entirely on his own, he had conceived his piece, produced it, showcased it and promoted it. Over the next few years, there were scattered instances where exhibition spaces attached to cultural centers and cultural arms of foreign missions became less apprehensive to the idea of hosting installations, conceptual work and video art, most notably the Théâtre de Beyrouth, the

Mission Culturelle Française (the cultural arm of the French Embassy)⁸ and the Goethe Institute (the cultural arm of the German Embassy). In 1994 Ashkal Alwan was formed with the objective of fostering alternative, critical and subversive art practice. Curated by Christine Tohme, Ashkal Alwan’s first event was staged in the Sanayeh public garden in 1994. Shortly thereafter, the “Ayloul Festival” became a staple venue marking the first few days of September in Beirut. While Ashkal Alwan has continued steadfastly, sadly the “Ayloul Festival” no longer takes place.

Shortly thereafter, established galleries began to venture, on occasion, into showcasing installations or conceptual art projects. Unconventional exhibition spaces (the Zico House, Espace SD, for example)⁹ began to appear and provide the realm for experimentation. Ashkal Alwan is nonetheless distinctive in that its programs are guided by a strong curatorial direction that outlines a structure to ground its institutional practice, despite being severely circumscribed by limited administrative capacity and scant resources for effective institutional growth¹⁰. Ashkal Alwan’s projects are financed by grants from international foundations – as were the “Ayloul Festival” seasons –, and to a dwindling degree local corporate sponsorship and occasionally grants from the Ministry of Culture¹¹. The livelihood of all independent ventures rests solely on grants, dispensed on a project by project basis, not for general operating support or administrative management, and as such, one of the greatest threats to their survival. The purview from which international grants are allocated is inscribed in limitations, or directives, crucial to understanding the undergirding in which artistic production is framed¹².

Alternative artistic and cultural practice in the post-war is deeply political. Its connection with political movements and parties is radically

different from the pre-war and war era, even though the number of issues and debates that have raged in the public sphere have been central themes to many projects. To illustrate with a few examples, beginning with *Système Fulfill*. Abillama's installation was a satirical – even sardonic – staging of the prevailing culture of violence then, the fascination with armed militia and weaponry. He represented the direct linkages between the cult of weapons and definitions of masculinity. The invitation card he printed and distributed to the literati of Beirut was in itself unconventional, it announced that “Prince Ziad Abillama”¹³ had the honor to invite the recipient of the card to the opening of an art show on a public beach. Under the veil of self-deprecation, it aimed at mocking the elite and elitism in which art exhibitions are embedded. *Wonder Beirut; The Story of a Pyromaniac Photographer*, an installation by Joana Hadjithomas and Khalil Joreige staged a series of photographs shot by Abdallah Farah during the glorious heyday of Beirut (in 1968 and 1969), which the photographer burnt and maimed throughout the civil war (from 1975 and 1990), gradually, as the ravages of the conflict unraveled. The installation was one of the earliest projects to interrogate the location of the war, its lived experience of pain and its scarring wounds, in the post-war. *The Three Posters*, a stage performance by Rabih Mroueh, interrogated critically the self-righteous rhetoric of armed resistance and cult of martyrdom propagated by Hezbollah, and the movement's exclusive monopoly over the right to engage in resistance. *Saving Face*, a short video by Jalal Toufic, filmed the thick layering of election campaign posters on the walls of Beirut, interrogating satirically the manner in which political representatives sought to present themselves, and the foundations for the legitimacy of their claim to represent their elec-

torate. *The Candidate*, a short video by Akram Zaatari, recorded an interview with a man, clinically diagnosed with schizophrenia, who has consistently presented himself to the presidential elections, without any success and without receiving much attention. His speech act, rather than the rambling of a man with tenuous sanity, is merely a script of re-arranged key phrases that punctuate the hegemonic rhetoric of the political class in power. The reconfigured speech reveals the hollowness of the demagoguery, and the absurdity of the post-war regime's discourse. *Here and Perhaps Elsewhere*, a documentary video by Lamia Joreige, was shot along the ‘old Damascus Road’, a main thoroughfare that was once the dividing line between the eastern and western flanks of the city. The artist stopped whenever she encountered people on the road and asked if they knew of someone who remains amongst the missing. The video unravels the myriad ways in which the question of the missing is endured by people, documented precisely on that liminal space where checkpoints were set-up, and where the missing might have been kidnapped. These are but a mere handful examples of the alternative artistic projects this paper makes reference to.

The most immediately subversive feature to these artistic practices lies in that they cannot be “wrapped to go” for the purpose of matching a sofa and brightening a wall. In fact, these artworks, except for video art, have behaved more like apparitions. They come to life in the most familiar of public sites for short brackets of time and disappear forever. Moreover, they leave scant traces, a picture or diagram and a text in a brochure, and on occasion, traces in the press. Most, if not all, Ashkal Alwan projects, for example, have taken place in open public spaces and have been free of charge to the attendance, consequently tangible obstacles barring access have been

nominally eliminated. They lie entirely outside the domains of the commodification of consumption of art as a social practice to celebrate class status. Or the reification of “habitus”. However, because they beg a different sensibility, a different interpretative framework and cultural “education”, they imply and feed into a different “cultural capital”. As these practices have come to life in the vocabulary of conceptual, installation, video and performance art, the use of this contemporary language, largely alien to Beirut practices, engendered more debate and controversy in the first decade of its emergence than the artists had intended, expected or wished to grapple with. On the one hand, the works demanded an entirely other experience of deciphering and understanding from established convention. Unfortunately, the audience remained most of time, frozen in misapprehension of the unfamiliar or the obscure. On the other hand, the technicality and the craftsmanship invested in the creation of the works, the cold estrangement from the familiar, its defiant and seemingly unprejudiced engagement with form and vocabulary of ‘worldly’ contemporary artistic and cultural practices, was met with puzzlement, indifference, and sometimes open hostility. Alternative cultural practices were often dubbed by established critics and intellectuals as imported “post-modern” forms unfit for expression in the Lebanese context. They were not deemed the result of an organic, teleological development in the engagement with the form and language of modern art. In the first ten years of their unraveling, the very shape a conceptual or installation piece took was laden with pointless interrogations on authenticity of expression and representation, and ultimately on the motivations of its author. A large number of artists, established veterans of “modernism” as well as young upcoming talents whose livelihood depended on the

sale of paintings, sculptures, drawings, and the more conventional forms of artistic expression were, to a large extent, intimidated, at times even offended, by conceptual and video art. They contributed to the atmosphere of hostility and marginalization of the alternative art scene. Furthermore, while the country prided itself on reclaiming its virtue as the open crossroad between East and West, few initiatives seemed interested in hosting artists and art works that illustrated trends and tendencies from the world, engineering encounters with cultural practitioners that seemed to echo the questions or historical moments that the country was at grips with. In other words, the vocabulary of conceptual art remains until today, unknown, ignored, legible strictly to a privileged few (specifically those who studied abroad, or who have a keen interest in conceptual art in the world).

The audience of the alternative art scene was, and remains, minimal, marginal. It includes a small community of academics, intellectuals, and journalists, but its core is really the practitioners themselves, to whom the artistic and cultural production has become a component of their social and political identity. An identity that defines itself also in contrast to the prevailing, or dominant art scene. The past five years witnessed a growing interest and the development of an audience comprised of a young generation of students, of art, film, graphic design and architecture. To them conceptual art has become central and familiar enough, that some students stage installations or produce short experimental videos in lieu of final graduation projects in graphic design and architecture schools.

The second subversive feature to the alternative art practices lies in the fact that more often than not, should they go through the regular process for public display or showcase, meaning through censorship,

they would be prohibited from public viewing. Very often, both the artists and producers (or event organizers) have to frame their ‘public’ exhibition, screening or performance, as a ‘private’ event, with an attendance ‘by invitation’ only, and free of charge. For instance, the stage performance *Looking for a Missing Employee* by Rabih Mroueh, presented as part of “Home Works II: A Forum on Cultural Practices”, organized by Ashkal Alwan, would have never passed the test of censorship. The script, made entirely of newspaper clippings was not in itself controversial, but the subject matter, centered on the disappearance and later killing of Ra'fat Suleiman, an employee of the Ministry of Finance caught in a massive scheme of fraud, was. Suleiman was a scapegoat, he was a middle agent in a chain of command that reached high into the Syrian *junta* in Lebanon. His murder was chilling. First he was kidnapped, and later parts of his body were discovered in the bathtub of an abandoned apartment. The rest of his body had been dissolved in acid. Mohamad Soueid's film, *Civil War* (2002) made only a passing reference to Ra'fat Suleiman, and yet the censors only allowed him to screen the film twice. They threatened to stop any additional screening of the film, whether ‘public’ or ‘private’. As a consequence, this implies, amongst other things, that the showcase of alternative art works cannot, most of time, generate any revenue, at least to the event organizer if not to the artist. This emphasizes the financial precarity of the status of the artist, as well as the status of the producer or agent. Successive post-war governments have not systematically censored the alternative art scene, but often enough, they have intervened to stop an exhibition, the screening of a film, or the publication of a book. In addition to censoring narrative and representation of a sexual act, nudity, associations with

the Israeli state, and injurious reference to religion(s), post-war governments, as well as religious and conservative entities in civil society, monitored cautiously critical reference to the Syrian regime, the personage of Hafez al-Assad and his family, and the Syrian regime's tutelage over Lebanon. A retrospective examination of the instances of censorship in the past fifteen years of the post-war does not reveal a coherent logic as to why one particular work was censored and another not, the instances can only be explained in light of the moment when they emerged and the government – or an agent in civil society advocating the censorship – felt threatened.

This said, the problem of legibility remains nonetheless real, and elicits the question, with whom do these artists communicate? To what extent do they wish to mediate to an audience, and is there significance or intention to their incommunicability? Inasmuch as incommunicability is the predicament of artistic expression inscribed in modernism, it is just as well the predicament of artistic expression inscribed in post-modernism. Incommunicability is at once the proposal for new forms of expression and production of symbol (or sign), with open-ended interrogations of itself laid bare, bound all the while within the dominant production of meaning. When critics have disdainfully dubbed alternative artistic practice as “post-modern”, they implied a range of derogatory judgments ranging from accusations of blind monkeying of “the west”, posturing an affect of sophistication, or producing self-exalted, navel-gazing, meaningless gesticulation. To some extent, the “self” of the artist seems to prevail over representation and narrative of a complex subjectivity, and finds itself, traveling from the strictly personal to staking a claim for social theory with a dangerously *insouciant* facility. True also, to some extent, that because of the fantastic

availability of the technology and the material privileges afforded to a large number of artists, the media of conceptual and video art are used without a critical engagement with form itself. The postmodern label is not inaccurate, if postmodernism is understood, as Perry Anderson and T.J. Clark observed it to be, shaped by a historical moment of “the cancellation of political alternatives”, in contrast with modernism, which they understood to be shaped by “an open political horizon, in which revolutionary upheavals of one kind or another against the prevailing order were widely expected or feared”. In their words, post-modernism is the expression of “the end of a long epoch of revolutionary myths and challenges to bourgeois society on which modernism had fed”. Regardless of the width (and depth) of the divide between the experience of modernism in the “west” versus the “east” (or Third World, or decolonized world...), it is true that the Lebanese post-war witnessed the end of the political ideologies that animated the war, as well as the pre-war. With Syrian tutelage, the body politic was completely depleted of meaning, and the political practice of citizenship was flattened to hollow performance. Even into the present moment of great political upheaval, the emergence of a more or less cogent opposition front and the withdrawal of the Syrian military from the country, the horizon of political alternatives has not yet cleared. The current opposition front, caught, for the first time in the history of the country in a civil – not armed – contest for power, is in actuality cemented by pragmatism. It lacks program as well as vision. Neither did any of the political alternatives that emerged throughout the post-war present an inspiring proposition for defining political subjectivity. The alternative art scene, although in some sense profoundly and committedly “political”, manufactured

image, narrative and sign in the context of that body politic dismembered by a sectarian rhetoric, with the trauma and conflicts of the civil conflict unresolved and the ability of imagining political alternatives hostage to Syrian hegemony. Representation of self and subjectivity in alternative, subversive artistic practice was also a representation of the “national”, it revealed its closed political horizon, deeply compromised sovereignty, repressed trauma and abortive citizenship.

IN LIEU OF CONCLUSION

Interestingly, although decidedly animated by representing and narrating their “selves”, conceptual and video artists seem to have looked everywhere except at their lived experience of the everyday, as class subjects. Instead, they have, to a large extent, engaged more with their subjectivity as defined by the hegemonic discourse, as members of a sectarian group or a religious community, in spite of being secular. In the conduct of their every day, at every instance, and with every transaction, they are reminded of the precarity of their class status. Their social standing may carry the varnish of the comforts of the bourgeoisie, but their practical experience informs them otherwise. And yet their gaze has been stubbornly turned upwards, far more often than downwards. Their stark spurning of a class-based sensibility, of a class-based overall understanding of the nodal points in which the hegemonic discourse is built muddles the counter-hegemonic terrain on which they stand. I do not mean to say that representation of subaltern classes, the working poor, peddlers, prostitutes, servants and such, is absent; however, when it occurs, it stops at its symbolic representational evocation. It does not bring with it an interrogation of the fabric of class conflict that shapes that reality. My contention is that subversion, in the Lebanese context, lies principally in interrogating the

fractures, nodes, meanings and signs of the hegemonic discourse from a class-based perspective.

The use of a chewing peddler in *The Red Chewing Gum*, a video by Akram Zaatari illustrates how the representation of a subaltern class subject, when it occurs, stops at a symbolic evocation rather than open a field for interrogation. The video, a short fiction, narrates the remembrance of a love story, more precisely the end of a love story. The narrative is built on three protagonists, two men and a chewing gum peddler. The dialogue, or story, shifts intermittently between the two men, as they recall an instance of their love affair while walking in Hamra Street and encountering a young chewing gum peddler. The love affair is in fact mediated between them through the chewing gum peddler. He is representative of that subaltern population of Hamra street, of invisible, faceless, nameless, peddlers, beggars, and toilers that endow the experience of urban consumption with an incremental value. The artist uses a chewing peddler to be the principal mediator of a story of romance on Hamra Street as a symbol to represent the polarity in power relations between two people caught in a love affair. In other words, the class status of the chewing peddler was what mattered to Zaatari, not the reference to the brutality on which representations of urban *joie de vivre* rests, or the significance of his status in the larger map of class relations.

If representation of subjectivity has been deeply embedded in the reality of the “national”, its compulsive turn into the “self” of the artist, its disregard for a class-informed critique of the social construct, has undermined its power to subvert. In the end, we find a representation of the “national” that engages with the hegemonic construction, but is effectively not able to undermine it, transcend it, construct it anew, present alternative imaginings.

1 I don't know how many, if any, belong to artists' unions. Artists' unions have done very little to secure social benefits for their membership, their struggles have been centered on marking symbolic stances in local political debates, nothing in the domain of social issues.

2 Class segregation prevails over sectarian segregation in everyday life in post-war Lebanon. That is a consideration that is often ignored, if not entirely masked, in the prevailing political discourse that parties as well as movements in power disseminate.

3 The opposition front was declared after its various protagonists met at the Bristol Hotel in Beirut early in the fall of 2004. The protagonists ranged from a faction of the Phalangist Party (right wing predominantly Christian Maronite party), to the Qornet Shehwan movement (an association of Christian leaders disaffected with the present regime), the Progressive Socialist Party (a mainly Druze party headed by Walid Joumblatt), the Democratic Left (a secular, progressive left wing movement that had barely emerged and reunited disaffected members of the existing left wing parties). Eventually, Rafiq Hariri and his al-Mustaqbal Movement (Movement for the Future) joined forces with them. The various actors agreed on a common platform that included several points, chief amongst them was the opposition to the extension of Lahoud's mandate and the demand of immediate pull-out of the Syrian regime. (for more on the Bristol Meeting: www.beirutletter.com)

4 The Ministry of Culture participates in funding privately initiated and managed ventures. In the pre-war era, it occasionally sponsored its own events, but they were never rooted deeply enough over time to become “institutions”.

5 All was subject to critique and contestation by competing political parties on the right and on the left.

6 For example, the National Museum is a museum that houses archeological treasures uncovered from across the territory that illustrate the country's rich history dating as far back as the time of Antiquity. Meanwhile the museum that houses an interesting collection of modern art, or works by established “modern masters”, the Sursock Museum, is a privately owned and managed institution. The Sursock Museum is a reference in the cultural establishment of the city, it organizes a “Salon d'automne”, juried by a group of established critics, art collectors and philanthropists that gives a prize to emerging talents in the visual arts.

7 The use of “national” here is not restricted to the affiliation to Lebanon, it also includes the “national” as understood in the purview of Arab nationalism, a powerful ideology in the 1960s and 1970s that was endorsed by a significant number of Lebanese.

8 Shamelessly, the Centre Culturel Français changed its name in Beirut to “Mission culturelle française”.

9 The Zico House is the privately owned home of a man who adopted the nickname Zico (because when he was a young boy and played football his hero was the Brazilian superstar Zico!). The house is actually a three-storey traditional mansion and Zico used the extra rooms to host video screenings, performances, even artists in residence. The Zico House has initiated a number of programs including the “Beirut Street Festival”. They operate on grants from the Ministry of Culture, corporate donors and international foundations. Espace SD is an exhibition space lodged in a corporate building.

10 The “Ayloul Festival” was also guided by a strong curatorial practice.

11 Until the recession hit, several banking institutions donated grants for “alternative” art projects. A combination of decreased allocations for philanthropy and the aggressive intervention from advertising executives on so-called “corporate image” consulting has drastically cut all funding. The Ministry of Culture has witnessed systematic budget cuts with every successive post-war cabinet. Worse yet, funds are disbursed at the discretion of the minister in appointment, and the shortsighted political calculus of his sectarian and/or regional affiliations. The meanders of public administration are nightmarish, and the process of actually cashing a grant is excessively long and tedious. Moreover, often, with sudden cabinet changes, newly appointed ministers have proceeded to cancel all the allocations of their predecessors in one fell swoop, regardless of the impact on the livelihood of the grantees.

12 One of the chief considerations is geographical. Lebanon was “interesting” to international foundations right at the end of the civil war. A few years later, other places in the region proved to be more captivating of founders' attention.

13 Feudal and land-owning families were granted honorific titles throughout the history of Lebanon. These practices stopped after the establishment of the republic. The Abillama family were indeed “princely”. Ziad Abillama is in effect “Prince Ziad Abillama”.

RASHA SALTÍ IS AN INDEPENDENT CURATOR AND FREELANCE WRITER, WORKING AND LIVING BETWEEN NEW YORK CITY AND BEIRUT. SHE IS CURRENTLY COLLABORATING WITH ASHKAL ALWAN ON THE THIRD EDITION OF “HOME WORKS: A FORUM ON CULTURAL PRACTICES III” (BEIRUT). SHE IS ALSO THE DIRECTOR OF THE “CINEMAEAST FILM FESTIVAL 2005” (IN NEW YORK).



MARINA
ABRAMOVIĆ
CONVERSA
COM
ANA
BERNSTEIN

EM NOVA IORQUE – 11 DE FEVEREIRO DE 2005

126

ANA BERNSTEIN Vamos começar falando sobre o seu novo projeto, *Seven Easy Pieces*. Você já escolheu as performances?

MARINA ABRAMOVIĆ *Seven Easy Pieces* é meu novo projeto. Vou realizá-lo no Museu Guggenheim de Nova Iorque, entre os dias 11 e 18 de outubro.

O período foi escolhido em função da lua cheia: começa exatamente na lua crescente e a última performance ocorre na lua cheia. Para mim, a energia da lua é muito importante para as performances, e, quando posso, procuro fazer com que ocorram na época de lua cheia.

A idéia para *Seven Easy Pieces* demorou muito, muito tempo para chegar ao estado em que se encontra agora. O destino da performance sempre me intrigou, pois, depois de realizada, depois que o público deixa o espaço, a performance não existe mais. Existe na memória e existe como narrativa, porque as testemunhas contam para outras pessoas que não assistiram à ação. É uma espécie de conhecimento narrativo. Ou existem fotografias, *slides*, gravações em vídeo, etc., mas eu acho que essas apresentações nunca conseguem dar conta da performance propriamente dita, fica sempre faltando alguma coisa. A performance só pode viver se for apresentada de novo. Obviamente, tem o problema do conceito do artista original, com a possibilidade de qualquer pessoa que quiser reapresentar uma performance colocar-se dentro da performance e conseguir uma interpretação diferente. Por isso, estive trabalhando com a idéia de como hoje, no século XXI, algumas das performances do passado, dos anos 1970, 1980 e 1990, podem ser reapresentadas e que tipo de regras deveríamos propor, como artistas da performance, às pessoas que quiserem reapresentar esses trabalhos. Eu quis estabelecer uma espécie de exemplo histórico. Haverá um simpósio sobre esta questão do destino da performance [no Guggenheim] e, ao final, vou fazer a minha apresentação e minha proposta de como tudo isso deve ser feito.

Em sete dias, vou reapresentar performances de Bruce Nauman, Vito Acconci, Gina Pane, Valie Export, Joseph Beuys, uma de minhas performances e, em seguida, no sétimo dia, farei uma nova performance. Esta nova performance está meio no futuro. E as performances selecionadas obedecem à seguinte condição: peço permissão aos artistas, porque só vou

reapresentar a performance se me autorizarem. Por exemplo, Chris Burden recusou-se a me dar permissão para reapresentar o seu trabalho, portanto não vou fazê-lo, respeito totalmente a decisão do artista. Para os demais casos, vou estudar o material original. Pretendo exibir o material original, a forma como foi feita a performance original e, então, apresentarei a minha versão. Minha contribuição, em *Seven Easy Pieces*, será de aumentar a duração das performances, que duraram 15 minutos, uma hora, cinco horas. Vou aumentar o tempo de modo que coincida exatamente com o horário de funcionamento do museu, que é de oito horas. Assim, vou respeitar plenamente a estrutura da performance, mas vou colocá-la em um tempo diferente.

AB Quais são as performances que você escolheu destes artistas?

MA A performance de Bruce Nauman [*Body Pressure*, 1974] nunca saiu do papel, ele nunca realizou essa performance. Trata-se de uma folha de papel com instruções para o público. Na verdade, ele nunca deu muita importância ao que pudesse acontecer à performance, se o público iria fazer ou não, ou se iria realizá-la em casa. Na maioria das vezes, as pessoas levaram o papel para casa e o arquivaram. Mas, nessa folha, há instruções de como lidar com o espaço e com o corpo. Há instruções do tipo: deite-se no chão, pressione o seu corpo contra o chão, sente-se em um canto, estique os braços em direção à parede. Vou reapresentar a performance em oito horas, todas as instruções, repetindo-as indefinidamente. Depois, tem a performance da vela de Gina Pane [*The Conditioning – Autoportrait(s)*, 1973]: é aquela em que a artista se deita sobre uma cama de ferro, com velas acesas embaixo. Eu vou colocar o máximo de calor que conseguir agüentar e, ao longo do dia, as velas vão diminuindo e o calor vai ficando menor, durante oito horas. Vou ter que planejar o modo exato como as velas devem ficar durante todo esse tempo.

Daí tem a performance de Vito Acconci, *Seedbed* [1972], na qual ele suspendeu o chão da galeria, deitou-se embaixo do piso e se masturbou em algumas horas específicas, dentro do horário de funcionamento da galeria. O público podia ouvir a voz do artista, que falava com os visitantes sob o piso. A performance de Valie Export se chama *Genital Panic*

[1969]. Ela realizou essa performance somente durante quinze minutos, no cinema. É aquela com a roupa de couro aberta nos genitais e uma metralhadora, de frente para o público. A última, no lugar da performance de Chris Burden, é de Joseph Beuys, na qual ele fala de arte para uma lebre morta [*How to Explain Art to a Dead Hare*, 1965]. Vou fazer esta performance com o meu rosto pintado de ouro e com mel na cabeça. E a minha performance vai ser *Thomas Lips* [1975]. Queria apresentar *Rhythm 0* [1974], mas não foi possível por causa de todos os problemas legais relacionados a armas de fogo, não deu...

AB Como assim?

MA Em *Rhythm 0*, há um revólver e uma bala sobre a mesa, mas não é permitido fazer isso em nenhum museu. Por isso vou apresentar *Thomas Lips*, na qual eu tomo mel, bebo vinho, me corto, me chicoteio e me deito numa cruz de gelo. Haverá, também, uma nova performance que será criada depois... Eu não quero planejar uma nova performance; quero que a nova performance nasça dos seis dias anteriores.

AB Eu sei que você fez performances em que os seus limites são testados, forçados durante dias, mas, neste caso, você vai fazer uma performance diferente a cada dia. Como fica a sua recuperação, como é sair de uma performance e entrar em outra sem intervalo entre elas?

MA Estou apavorada. Também estava apavorada antes de começar a fazer *The House With The Ocean View* [2002], porque eu não tinha idéia de como a coisa ia ficar. Na minha vida inteira, minha relação com a performance é sempre a mesma. Eu tenho a idéia, o conceito, e continuo desde esse ponto. A partir daí é uma questão de gerar uma concentração de força de vontade. Mas já estou me preparando para a próxima performance, mental e fisicamente; sei que ela vai exigir muito de mim. São essencialmente 56 horas de performance, e são performances radicais. É por isso que temos este título irônico, *Seven Easy Pieces*. Não faço a mínima idéia de como as coisas vão funcionar, mas sempre espero que funcionem.

AB De onde vem o nome *Thomas Lips*, qual é a referência?

MA A história é bem interessante, quase ninguém sabe disso. Na época, eu estava apaixonada por um homem chamado Thomas Lips. É verdade, o nome

dele era Thomas Lips, era um suíço. Ele tinha uma presença estranha e ambígua. Tinha uma aparência extremamente feminina, ao mesmo tempo em que seu corpo era de homem. Havia essa qualidade de masculino e feminino, quase hermafrodita. Quando fiz a performance, adorava o nome dele. Gostava da idéia de que Thomas pudesse ser São Tomás. E os lábios [*lips*, em inglês] se relacionam com a idéia dos lábios de uma madona. Era uma coisa muito estranha, e eu gostava de fazer uma performance-ritual que fosse muito difícil, que lidasse com a dor, a liberação da dor, com a culpa, a punição e assim por diante. Então usei o nome dele, que pode ser interpretado de tantas formas, pois ninguém nunca soube que estava ligado a uma pessoa real. Você é a primeira pessoa a quem eu conto esta história.

AB A respeito de *Thomas Lips*, eu estava pensando no simbolismo, no vinho, na cruz, no sangue e no mel. E, em *Sur La Voie* [1990], há uma menção sobre você ter sido criada por sua avó, dentro de uma tradição ortodoxa. Acho que isso marcou profundamente o seu



WHILE MARINA ABRAMOVIĆ HELD THE HANDLE OF A BOW, ULAY STRETCHED THE INSTRUMENT'S STRING, WITH AN ARROW POINTED TOWARDS HIS PARTNER'S HEART. THE ARTISTS HAD SMALL MICROPHONES ATTACHED TO THEIR CHESTS, TO REGISTER THEIR HEART BEATS THROUGHOUT THE ACTION. PERFORMED IN THE 1980'S EDITION OF THE PERIODIC SHOW "ROSC", IN DUBLIN, IRELAND, THE PERFORMANCE LASTED FOUR MINUTES AND TEN SECONDS.

MARINA ABRAMOVIĆ E [AND] ULAY. REST ENERGY, 1980 – COURTESY: SEAN KELLY GALLERY, NEW YORK ENQUANTO MARINA ABRAMOVIĆ SEGURAVA UM ARCO, ULAY TENSIONAVA A CORDA DO INSTRUMENTO, COM UMA FLECHA APONTADA PARA O CORAÇÃO DE SUA PARCEIRA. OS ARTISTAS TINHAM PEQUENOS MICROFONES ATADOS AO PEITO, PARA O REGISTRO DE SEUS BATIMENTOS CARDÍACOS DURANTE A AÇÃO. REALIZADA DURANTE A EDIÇÃO DE 1980 DA MOSTRA PERIÓDICA "ROSC", EM DUBLIN, NA IRLANDA, A PERFORMANCE DUROU QUATRO MINUTOS E DEZ SEGUNDOS.

trabalho, esses símbolos que estão sempre reaparecendo. Você poderia falar um pouco sobre o assunto?

MA Veja, era muito simples. Quando eu nasci [em 1946, em Belgrado], minha mãe e meu pai estavam muito ocupados com suas carreiras de comunistas, envolvidos com a revolução, com o comunismo, com a grande idéia de construir um país. Por isso eu fui entregue à minha avó logo após o nascimento, e mal via os meus pais. Eu os via como estranhos que vinham no fim-de-semana e me traziam presentes. Mas, até eu fazer seis anos, eu simplesmente não tive nenhum relacionamento com a minha mãe ou com o meu pai, era sempre a minha avó. Só passamos a morar juntos depois do nascimento do meu irmão. E essa foi uma outra fase, uma fase em que sofri bastante.

Minha avó tinha um tipo de vida completamente ritualístico. Era extremamente religiosa, odiava o comunismo com fervor, porque ele [o comunismo] tirou tudo o que ela tinha e a espiritualidade era algo que ela nunca iria abandonar. Então, ela tinha o ritual de acordar bem cedo, acender as velas, havia o cheiro de incenso e, depois do trabalho, ela ia para a igreja, todos os dias, e eu sempre ia com ela. Os cheiros e os objetos misteriosos da igreja católica ortodoxa estão muito presentes na minha memória. Havia, também, as celebrações em torno de santos especiais, as músicas, o ritual sobre o ato de cozinhar e sobre como fazer as coisas de um determinado modo... Eu realmente gostava dessa divisão do dia, entre uma vida ativa – cozinha e as outras coisas que fazíamos – e, depois, um momento de paz, no qual você acende a vela e reza. Isso era bem forte.

Dessa vida com a minha avó, quando eu tinha seis anos, passei para uma atmosfera completamente diferente, com minha mãe e meu pai lendo Marx, Engels, Lenin e Stalin, e nada do estilo da minha avó. Meus pais não acreditavam na espiritualidade, por isso é que eu tenho essa estranha contradição na minha formação e que se reflete tanto no meu trabalho. Tenho elementos de ambas experiências. Minha mãe e meu pai gostavam muito da idéia do heroísmo, das grandes metas, de cumprir o destino do país. E nisso o sacrifício era muito importante: a idéia de que você tem que se sacrificar pelo seu país, se sacrificar pelas metas. Para a minha avó, o sacrifício fazia parte de sua própria atitude religiosa

diante da vida, de ser humilde e compreender a forma como o mundo funciona. Por isso sou um produto dessa estranha mistura de dois conceitos opostos.

AB O que é o Independent Performance Group (IPG) e como ele funciona?

MA O Independent Performance Group compreende 45 de meus ex-alunos. Eles estudaram de três a seis anos de performance e todos têm seus diplomas. Quando eu deixei a academia¹, não queria mais dar aulas, porque, para mim, era emocionalmente difícil ter novos alunos a cada período, começar do zero de novo. Sempre chega o dia em que eles recebem seus diplomas e vão embora, e você não pode tê-los plenamente. Exatamente quando eles estão começando a ser artistas, você recebe alunos novos. Eu estava me sentindo como uma espécie de Sísifo, carregando a pedra de novo e de novo, e não estava gostando, pois me ligo muito às pessoas, me ligo aos meus alunos. Assim, quando todos receberam seus diplomas, quatro meses atrás, e só restavam três [alunos], eu disse: “Agora eu posso parar, pois quero trabalhar o desenvolvimento dessas pessoas a partir do momento em que se formaram”. Na verdade, eu gosto do cargo de fundadora e curadora [do IPG] e também de ser alguém que fica por trás, dando uma infraestrutura para eles, fornecendo contatos com curadores, com jovens artistas, com a nova geração de artistas de performance, além de fazer um arquivo. Assim, qualquer pessoa que quiser ver o que está acontecendo com o trabalho deles tem acesso [a esse arquivo], que fica na minha casa em Amsterdã.

Neste exato momento, estamos trabalhando em um grande evento de performance para a The Kitchen [Nova Iorque] e para a Fundação Cartier [Paris]. Também estamos trabalhando no “Festival de Avignon” [França]; cinco de meus alunos estão na performance [*The Biography*] em Avignon e eu consegui criar um evento paralelo somente para o IPG, durante um dia. Temos ainda o Teatro Hebbel, em Berlim, em maio. Enfim, temos bastante coisa para fazer...

Agora, estamos desenvolvendo a idéia de performances em grupo, de obras com longa duração, que se tornaram um tipo de instalação-performance, mas viva. O maior projeto em elaboração, por ora, relaciona-se com a exposição de Egon Schiele no Museu Van Gogh. Egon Schiele lida bastante com o corpo,





e a nossa proposta é que as performances sejam contínuas durante três meses. É a primeira vez que um museu vai ter uma performance de três meses de duração, todos os dias. Cada semana será um artista e a exposição dura doze semanas. São doze pessoas no projeto e eu estou fazendo a curadoria.

AB As performances do período em que você trabalhou com Ulay [1976-1988] traziam, de maneira bem acentuada, a idéia de que as energias masculina e feminina se combinam para criar o que você chama de *that self*... Hélène Cixous fala de algo muito semelhante ao *that self*, mas que ela chama de “terceiro corpo”...

MA Terceiro corpo? Eu adoraria ler a respeito...

AB O “terceiro corpo” é, ao mesmo tempo, masculino e feminino, em que um não oprime nem anula o outro. Está ligado à idéia de fluxos e à libido, o que me lembra muito a idéia do *that self*. Será que você poderia falar um pouco sobre as energias masculina e feminina?

MA No início do meu trabalho, eu estava explorando muito mais a energia masculina do que a feminina, até me juntar ao Ulay. Então chegou o momento em que eu pude simplesmente relaxar, pois ele era homem e, por isso, eu não precisava explorar a minha masculinidade. Eu podia ser o elemento feminino do relacionamento. Isso realmente me fez relaxar. Quando nos separamos, na Muralha da

China [*The Lovers - The Great Wall Walk*, 1988]², eu efetivamente me tornei feminina. No começo do meu trabalho, ser feminina era como uma fraqueza, pois você tem sempre que ser forte e masculina, também na aparência. Depois da Muralha da China... Bem, como mulher, eu percorri a parte mais difícil da muralha, muito mais difícil que a dele. Ele estava no deserto, plano, e eu estava nas malditas montanhas. Depois, como havia me esforçado tanto e estava num ponto crucial de mudança, eu disse que precisava de um tempo de risadas, eu precisava amar. Realmente eu precisava mostrar toda a minha fraqueza. Eu queria mostrar minha vergonha, as situações que me deixavam sem graça e as coisas que tenho medo de mostrar ao público e só meus amigos podem saber. Foi tão libertador. Em um momento pensei: “Eu não preciso mais provar nada para ninguém”. E daí eu pude realmente ser feminina. Foi uma enorme libertação, ser aceito pelo que você é e não se envergonhar disso, sem tentar formar uma composição com o elemento masculino. Nos anos 1970, se você usasse batom ou esmalte, você era considerada uma má artista, esta era a idéia. E eu disse para mim mesma: “Eu não ligo a mínima, pois não se trata de aparência”. Era uma questão de conteúdo.

AB Além disso, os termos masculino e feminino não traduzem a gama de possibilidades que se pode ter, há coisas que chamamos de masculinas, mas que, na verdade, são femininas...

MA Exatamente, é muito interessante. Na tradição budista, quanto mais espiritual você se torna, mais feminino você fica. Você fica menos duro, menos agressivo, menos violento e mais fluido, mais como um rio. Você fica menos pedra e mais rio. É realmente interessante, porque as pessoas mais espirituais tornam-se completamente femininas.

AB Isso tem tudo a ver com o que estou escrevendo sobre o feminino, sobre a fluidez, a idéia de processo, de movimento permanente, do permanente vir-a-ser. E acho que isso se relaciona com sua idéia de “entre-lugar” [*in between*].

MA Sim, [relaciona-se com a idéia] de que você não está fixo em um lugar ou em outro, de que você não constrói padrões, mas está apenas fluindo. E quanto mais você flui, mais desprendido você fica. Quanto mais desprendido, mais você consegue ver e ter consciência da totalidade. Porque você não está se

atendo aos pequenos pontos, você vê o global, você vê a imagem do todo. Viver no “entre-lugar” faz com que você consiga ver a imagem do todo.

AB “Entre-lugar” é isso, é transformação permanente, é estar realmente aberto...

MA Sim, aberto ao destino, aberto a tudo. Porque é incrível o quanto e quão rápido nós conseguimos construir as nossas estruturas, estar tão completamente imbricados nas estruturas que não conseguimos ver. A abertura é extremamente importante, e essa situação permite a abertura. Para mim, os lugares mais interessantes para observar as pessoas são as estações de trem, aeroportos e rodoviárias, mais do que as casas das pessoas. Porque nesses espaços elas estão vulneráveis, estão abertas; nesses lugares qualquer coisa pode acontecer, elas abandonam essa proteção. Esse é o estado “entre-lugares”, no qual as coisas podem acontecer. Em outras situações, as coisas não acontecem.

AB Você falava sobre a importância do riso...

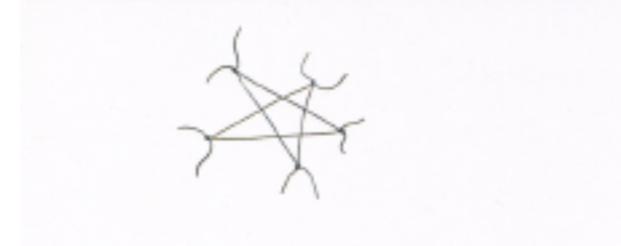
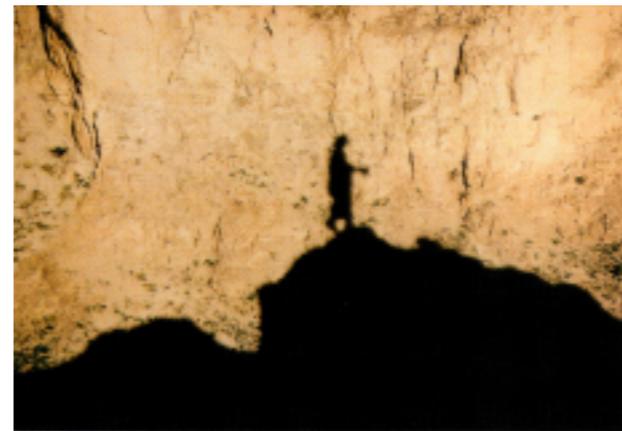
MA Você percebe que há tão pouco humor na arte... É interessante notar que há cada vez menos humor. De alguma forma é mais fácil mexer com uma tragédia ou um melodrama do que com o riso. E o riso é incrivelmente importante. Por meio do riso, você alcança as verdades mais dramáticas, você consegue tudo muito mais fácil, de forma muito mais direta do que se as verdades fossem faladas de um modo sério. O riso é uma ferramenta importantíssima que os artistas ainda não usam o suficiente, eu acho.

AB A outra ligação que estou fazendo entre Cixous e o seu trabalho é... Bom, ela tem um texto chamado “The Laugh of the Medusa”...

MA “The Laugh of the Medusa”, com todas as cobras?

AB É um dos textos seminais do feminismo francês dos anos 1970. Porque a Medusa é aquele mito terrível que Freud interpreta como o mito da castração.





Cixous vai dizer que a Medusa não é castrada, não é mortal, mas é bela e está rindo.

MA O tipo de ironia feminina sobre a Medusa...

AB Sim, e tem aquela sua performance, *Dragon Heads* [1990-1994], com as cobras se mexendo na sua cabeça, formando uma imagem da Medusa, é tão interessante...

MA Sabe, algumas pessoas dizem isso para mim... Quando você olha a produção anterior, existe alguma coisa realmente cômica, como no caso da performance em que eu e Ulay estamos no vão da porta e o público tem que se virar para passar [*Imponderabilia*, 1977]³, a performance com os tapas [*Light/Dark*, 1977]⁴, e os gritos [*AAA-AAA*, 1978]⁵... Elas são engraçadas, de certa forma. Mas as pessoas ficam sempre envergonhadas de rir. Na verdade, as performances têm humor. Algumas são completamente hilárias, mas o público da arte não foi educado para rir; eles sempre acham que têm que levar a coisa a sério, se não eles se sentiriam burros ou ficariam envergonhados pela forma como os outros os veriam, sobre como eles

seriam vistos apreciando arte. Isso está errado; você tem que ter uma reação espontânea.

AB Porque há tantos códigos de conduta implícitos, não escritos, para o público. Como, por exemplo, que objetos de arte não devem ser tocados, que o público deve se comportar desta ou daquela forma...

MA Exatamente, há toda essa relação com os objetos, que é típica do século XIX. No texto para o MOMA, eu falo exatamente sobre isso, sobre como a relação “a arte é pública/ obra pública” precisa ser mudada, e ninguém está mexendo nisso. Neste país [EUA] é especialmente difícil, porque há tantas leis de preservação e proteção. Na verdade, é realmente difícil trabalhar, você tem que mudar, alterar o trabalho para não violar as regras. Então você acaba cedendo, você tem que ceder constantemente.

AB Era esta a pergunta que eu estava fazendo para você outro dia: como o espaço do museu pode mudar o trabalho? Por que eles têm tantas restrições, como com *Rhythm 0*? Eles não vão permitir que você coloque o revólver e a bala sobre a mesa...

MA Existe um texto muito interessante, um texto

fantástico, de Rémy Zaugg, um pintor suíço que também escreve...

AB Ele é “o observador” em *Nightsea Crossing* [1981-1987]?

MA Sim, ele é “o observador”. Ele escreveu um texto fantástico sobre museus e espaços de exposição, em que descreve o horror dos radiadores, dos extintores de incêndio, das cortinas e de estruturas como palmeiras ou flores nas galerias, que se tornam uma parte efetiva do seu trabalho, mesmo que você não queira, pois ao vê-los você se relaciona com eles, e é incrível como eles mudam o conceito. Ele escreveu um livro incrível [*La Ruse de L'Innocence*] no qual observa uma obra de Donald Judd [*Untitled – Six Steel Boxes*, 1969]. É simplesmente sobre o ato de observar o trabalho – é por isso que eu o convidei para ser o observador. Donald Judd havia criado um espaço com seis cubos exatamente iguais. As peças estavam à mesma distância entre si; era um trabalho tipicamente minimalista. Ele observou esses seis cubos em 230 páginas, e você lê como se fosse um livro policial, simplesmente observando esses seis

cubos no espaço vazio. É fantástico, é realmente muito bom, o quanto ele observa e o quanto ele vê nesse espaço, que é totalmente vazio. Então, ele escreveu esse outro texto sobre os museus e é realmente interessante como, na verdade, o conteúdo se torna contexto e transforma o conceito [do trabalho].

AB Em *Nightsea Crossing* ele não era apenas um mero observador, era parte da performance...

MA Sabe, o que foi demais é que nós o chamamos de “o observador”, mas ele fez um vídeo excelente chamado *Le Temps d'une Cigarette* [1983]. Foi o primeiro vídeo que ele fez na vida; depois fez outros. Enfim, na tela é possível enxergar exatamente a metade de sua cabeça, de costas, e o vídeo foi filmado de modo que nós dois [Marina e Ulay, sentados a uma mesa, frente a frente, a poucos metros de distância do “observador”] parecemos dois chifres saindo de sua cabeça, um em cada canto [Marina aponta para as extremidades da sua testa]. A única coisa que você vê [no filme] é ele [Zaugg] fumando um cigarro, e nós dois desaparecendo na fumaça, é isso. Foi um vídeo tão bom, e demora exatamente o tempo de fumar um cigarro.

AB Tenho uma pergunta sobre *Delusional* [1994]. No final, quando você entra no espaço dos ratos...

MA Nossa, ninguém me fez essa pergunta...

AB Não? Bem, eu não vi a performance e só posso imaginá-la a partir do que li. No livro diz que, a certa altura, você entra no espaço dos ratos, enquanto é projetado um vídeo, com depoimento do seu pai, e você está nua, com todos esses ratos. Diz que a performance termina quando você quebra o vidro onde os ratos estão presos. Você realmente quebra o vidro e os ratos saem?

MA Bem, a história é a seguinte: havia alguns ratos em uma parte do palco feita de vidro, sob o palco normal, então parece que há ratos no lugar, mas não há. Daí eu entro, engatinhando, e chego à parte do palco onde não há ratos, só espelhos. No final da performance, estou deitada com as pernas de frente para o público e os ratos estão nesse palco duplo. Eu empurro o vidro e, ao mesmo tempo, as luzes são apagadas. O público fica totalmente desesperado, porque pensa que todos os ratos vão sair. Mas, por causa do esquema dos espelhos, nenhum rato sai. Não poderíamos fazer isso em hipótese nenhuma por causa da segurança – e, você sabe, por causa das pessoas. Mas a minha primeira idéia era fazer um palco de metal e colocar sapatos com imã nos ratos, e deixá-los perambulando como se estivessem no campo.

AB Que tipo de ratos?

MA Eu queria ter o preto e o cinza, mas não os brancos que eles usam em pesquisas para a indústria farmacêutica. Existe uma fazenda aonde você vai e compra 50 ratos; em três meses, você consegue 400, porque as fêmeas já podem ficar grávidas apenas 15 minutos depois de terem filhotes. É o animal mais fértil do mundo, com enorme vitalidade. Einstein dizia que, se eles fossem cinco ou dez vezes maiores, eles provavelmente seriam os donos do mundo.

AB Quantos ratos você tinha?

MA 400.

AB Então você fica realmente no mesmo espaço que eles?

MA Foi terrível, tenho que dizer. Tive que tomar injeções antes, contra as mordidas, embora eles não tenham me mordido. Mas o sentimento e o cheiro foram além, tenho que admitir. Para mim, toda a história do *Balkan Baroque* [1997]⁶ é sobre ratos... O Wolf Rat [personagem da música incluída como

trilha sonora na instalação de *Balkan Baroque*] fazia parte desse trabalho. Foi como ir ao inferno com os ratos.

AB Isso tem a ver com o grotesco...

MA Tem. Porque o público chega e vê ratos de borraça no palco, mas o palco [de vidro, abaixo] está completamente coberto. Eles sentem o cheiro dos ratos, mas acham que é algum tipo de truque. Só depois, quando apareço como a Rainha Rata, com um figurino de plástico altamente sensual, criado por Leigh Bowery, e retiro o tecido que cobre o palco, como se estivesse suspendendo o meu vestido, é que eles vêem os ratos de verdade, mas não antes.

Há uma parte dessa performance chamada *The Rat Disco*, em que colocamos luzes de discoteca e música, e os ratos correm como loucos... Essa performance foi dirigida por Charles Atlas. A performance foi tão louca... Eu vou te contar: é preciso muita determinação para fazer uma coisa dessas... Mas eu realmente quis fazer essa performance, que foi totalmente experimental, totalmente louca. O Charles colocou muitos elementos que tinham a ver com [a cultura] gay e era uma coisa meio *trash* americana. Fiquei fascinada por essas pessoas, pois eu não tinha nada parecido na minha cultura. De um certo modo, muita gente pensa que *Delusional* foi uma performance completamente alucinada, fora de propósito, mas para mim foi importante, pois eu adoro cometer erros e adoro experimentar coisas, mesmo quando não funcionam.

AB Conte sobre o trabalho que você acabou de fazer com Jan Fabre [*Virgin-Warrior/Warrior-Virgin*, no Palais de Tokyo, em Paris, em dezembro de 2004].

MA A performance era do Fabre e ele me convidou. Eu acrescentei alguns elementos à performance, mas a estrutura era dele, basicamente. Foi interessante, porque ele não falava comigo havia bastante tempo e... Eu o influenciei muito nas suas performances dos anos 1970. Ele levou muitos de meus elementos para o teatro; não apenas de mim, mas de Pina Bausch. Somos de gerações distintas, era normal.

Então, nessa performance de 2004, ele atua e eu atuo. Ele construiu essa armadura de metal para mim – eu era como um inseto, uma abelha, e ele era como um rinoceronte, super estranho. Eu vestia a armadura sobre a pele nua e, a cada movimento que fazia, o metal cortava a minha pele, doía de verdade.

Eu ainda tenho as marcas dos cortes [ela mostra cicatrizes e cortes no corpo]. Éramos o Guerreiro e a Virgem Maria, e a idéia girava em torno do ritual, da idéia do perdão. Era uma seqüência de imagens estranhas que ele estava construindo. Havia uma voz em *off* que dizia coisas do tipo “posições de inseto”, e nos posicionávamos como insetos nessa armadura. Era bem difícil. Estávamos numa sala grande de vidro, e o público em volta. Às vezes, a porta estava aberta e, às vezes, fechada. Em uma das posições de inseto, eu corria como uma mosca em volta da luz e colidia todo o meu corpo com o ferro, era um barulho inacreditável. Daí ele falava: “Pietà”, e tínhamos que fazer uma posição quase impossível: ele se ajoelhava e me segurava como uma Pietà, mas com a armadura cortando [a pele]. Havia outra posição em que ele se deitava no chão e eu tinha que pôr os meus pés sobre os ombros dele, para ficarmos, os dois, segurando corações de vacas, sangrando. Era bastante simbolista, e essa era a idéia dele. As minhas idéias foram os corações de vaca e as formas de interpretar cada uma das instruções de voz... Eu também tinha uma dança – eu queria dançar com essa armadura! – para uma música completamente louca de um filme de [Robert] Altman. Também pedi para colocarem círculos com lentes de aumento nas paredes de vidro da sala, de modo que, quando você chegasse bem perto, os olhos ficariam enormes; se você tivesse uma ferida, a ferida ficaria enorme. Então essa foi a minha contribuição, mas a estrutura era dele.

AB Isso foi só por um dia...

MA Só um dia. O que sobrou foram o vídeo, as armaduras e os corações. Na verdade, foi uma performance grande, e agora estamos recebendo as fotos. O filme é bastante grande; havia quatro câmeras do lado de dentro, então vai ser muito interessante ver o resultado. Eu gostei, porque foi tão estranho. Senti prazer de verdade, porque eu sei que ele consegue ir bem longe e eu também. Eu não precisava me preocupar com ele, com o que ele iria fazer. Foi bom mesmo. Mas não estou interessada em novos trabalhos de colaboração... Estou interessada apenas em um ciclo de colaborações – uma vez com ele, uma vez com dançarinos –, só como experimentação, para, então, voltar ao meu trabalho. Esse trabalho intenso de colaboração é, para mim, um capítulo encerrado, não sinto mais vontade de fazer isso.

AB E com relação à performance *Count on Us* [2003], com as crianças, a estrela negra e a Tesla?

MA É uma das três performances que fiz sobre a Iugoslávia, *Balkan Baroque*, *The Hero* [2001], para o meu pai, e *Count on Us*. E agora vai ter *Balkan Erotic Baroque*...

AB O que é? Conta.

MA Estou realmente fazendo experimentações com essa idéia de elementos eróticos, de como traduzi-los de modo espiritual e não torná-los banais. A Idade Média está cheia desse tipo de exemplos na Iugoslávia, nos Bálcãs. Então vou encenar isso, criar vídeo-instalações. Depois das crianças, depois do pai, depois do budista, haverá coisas novas. Atualmente estou trabalhando com isso.

- 1 Marina Abramović foi professora de performance no Hochschule für Bildende Künste, em Braunschweig, na Alemanha, de 1997 a 2004.
- 2 N. E.: Por caminhos diferentes e complementares, a dupla percorreu a pé toda a extensão da Muralha da China. Marina Abramović partiu do extremo leste da Muralha, em direção ao oeste, e Ulay saiu do extremo oeste, rumo ao leste, ambos em 30 de março de 1988. A performance terminou em junho, depois de os artistas se encontrarem na província de Shaanxi, ao se despedirem.
- 3 N. E.: Marina Abramović e Ulay posicionaram-se frente a frente, nus, em um estreito corredor na entrada da Galeria Comunale d'Arte Moderna, em Bolonha, na Itália. Para cruzar a passagem, o visitante era obrigado a apertar-se entre os artistas. A performance durou 90 minutos, interdita pela polícia.
- 4 N. E.: Sentados no chão um diante do outro, sob lâmpadas de alta luminosidade, Marina Abramović e Ulay trocaram tapas no rosto, alternadamente, até que um deles interrompesse a seqüência. A performance teve duração de 20 minutos e foi apresentada na “Internationale Kunstmesse”, em Colônia, na Alemanha.
- 5 N. E.: Frente a frente, Marina Abramović e Ulay produziam um contínuo som vocal, intensificado aos poucos, em uníssono. Aproximavam-se à medida que aumentavam o volume das vozes, até começarem a gritar, um para o outro, a uma curta distância. Realizada nos estúdios de uma emissora de TV belga, a performance durou 15 minutos.
- 6 N. E.: Por quatro dias, a artista lavou 1.500 ossos bovinos, enquanto cantava canções populares dos Bálcãs. A performance ocorreu no centro de um espaço expositivo montado na “47ª Bienal de Veneza”, na Itália. *Balkan Baroque* também compreendia uma vídeo-instalação.

ANA BERNSTEIN É DOUTORA EM PERFORMANCE STUDIES NA NEW YORK UNIVERSITY, CRÍTICA E PESQUISADORA DE TEATRO E PERFORMANCE, AUTORA DE *A CRÍTICA CÚMPLICE – DÉCIO DE ALMEIDA PRADO E A FORMAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO MODERNO* E *MARINA ABRAMOVIC: DO CORPO DO ARTISTA AO CORPO DO PÚBLICO*, ENTRE OUTROS. AUTORA DA DISSERTAÇÃO DE DOUTORADO *OF THE BODY/OF THE TEXT – DESIRE AND AFFECT IN PERFORMANCE*.

MARINA ABRAMOVIĆ IN CONVERSATION WITH ANA BERNSTEIN [NEW YORK – FEBRUARY 11th, 2005]

ANA BERNSTEIN Let's start by talking about your next project, *Seven Easy Pieces*. Have you chosen the performances?

MARINA ABRAMOVIĆ The *Seven Easy Pieces* is my new project. I'm going to do it at the Guggenheim Museum [in New York] in October, between the 11th and the 18th. The choice of the date is related to the full moon, so it is exactly the rising of the moon and the last performance will be during the full moon. For me, the energy of the moon is very important for the pieces, and if I can, I organize them to happen around the full moon time.

The idea for *Seven Easy Pieces* took a long, long time to get in the state that is now. I was very puzzled by the destiny of performance, by the fact that at one point, after being performed and after the public leaves the space, performance actually doesn't exist anymore. It exists in the memory, it exists as a narrative piece because the witnesses tell other people who didn't witness it

what it was about. It is like a narrative knowledge. Or there are photographs, slides, video recordings, and so on, but I never think that any of these presentations fulfills the real presentation of performance; there is always something missing. I believe that performance can only live if it would be re-performed again. And of course there is the problem of the concept of the original artist, you know, with the possibility for anybody who would like to re-perform a performance to put his own self inside and have a different interpretation. So I was busy with the idea of how today, in the 21st century, some of the performances of the past – 70s, 80s, and 90s – can be re-performed and of what kind of rules we should propose as a performance artist to the person who wants to re-perform these pieces. I wanted to set up a kind of historical example. There is going to be a symposium about this question of the destiny of performance [at the Guggenheim] and at the end I will make my presen-

tation and proposition of how it should be done.

So in seven days I will re-perform pieces of Bruce Nauman, Vito Acconci, Gina Pane, Valie Export, Joseph Beuys, one of my pieces, and then, in the seventh day, I will make a new piece. This new piece is, you know, kind of into the future. I perform in these conditions: I ask the artists to give me permission and I will re-perform the piece only if they give me permission – for instance, Chris Burden refused me permission to re-perform his work, so I will not do it. I completely respect the artist's decision. I will study the original material. I will show the original material, how it was done, and then I will do my own version. For *Seven Easy Pieces* my contribution is that I will actually extend each performance in time – which was sometimes 15 minutes, 1 hour, 5 hours –, I will extend it to make it exactly the time from the opening to the closing of the museum, 8 hours. That would be my contribution. So I will completely

respect the structure of the piece and I will put it in a different time.

AB Which performances of these artists are you going to do?

MA Bruce Nauman's performance [*Body Pressure*, 1974] is actually a piece of paper; he never performed this piece. It was always a piece of paper with instructions for the public, and he actually never cared what happened to this piece – if the public would perform or not perform, or if they would do it at home. Mostly they would take it home and put it in an archive. But in this piece of paper there are instructions of how to deal with the space and the body. There are instructions like: go on the floor, press your body against the floor, sit in the corner, extend your arm towards the wall. I will re-perform these in 8 hours, the complete instructions, repeating it over and over again. Then there is the candle piece from Gina Pane [*The Conditioning – Autopportrait(s)*, 1973] it is the bed made of iron and under the bed there are burning candles placed and she is lying on top of it. So I will take as much heat as I can, and during the day the candles will go down and there will be less and less heat, for eight hours. I will have to construct exactly how the candles will stay for this period of time. Then Vito Acconci's piece is *Seedbed* [1972], in which he elevated the floor of the gallery, laid under the floor and masturbated during certain hours of the opening of the gallery. The public could go up and actually hear his voice and he would talk to them through the floor. Valie Export's piece is called *Genital Panic* [1969] and actually she only did the piece for fifteen minutes in the cinema. This is the one with the leather clothing with open genitals and a machine gun, facing the public. The last piece will be, instead of Chris Burden's, Joseph Beuys's piece talking about art to the dead hare [*How to explain art to a dead hare*, 1965]. I will perform with my face in gold and I will have that

hare on my head. My piece will be *Thomas Lips* [1975]. I wanted to perform *Rhythm o* [1974] but I couldn't, because of all the legal problems about pistols in this country, it was impossible...

AB What do you mean?

MA In *Rhythm o* there is a gun and a bullet on the table but there is no permission to do that in any museum, so I will perform *Thomas Lips*, where I eat honey, drink wine, cut myself, whip myself and lay on the ice cross. Then there will be a new piece that is going to be formed after... I don't want to prepare a new piece; I want the new piece to be born through the seven days of the pieces I'm performing.

AB I know you have done performances in which you stretch your limits for days, but in this case you are going to do a different performance everyday. So how is it in terms of recovering, of moving from one performance to the other, without any time in between?

MA I'm terrified. I was also terrified before I started doing *The House With The Ocean View* [2002], I didn't have any idea of how it was going to look. You see, in my whole life, my relation with performance is always the same, I really don't know. I'm only getting the idea, getting the concept, and then I go from there. Then it is really about generating a concentration of will power. I'm already preparing for this piece, mentally and also physically because I know it is extremely demanding. It is basically 56 hours of performing and these are extreme pieces, each of them is an extreme piece. That's why we have this ironical title *Seven Easy Pieces*. I have no idea of how it is going to work and then I hope it will work, always.

AB Where does the name *Thomas Lips* come from, what is the reference?

MA The story is very interesting; almost nobody knows this. During that time I was very much in love

with somebody called Thomas Lips, it was his name. Really, the man was called Thomas Lips, he was from Switzerland. He had this very strange ambiguous kind of presence. He had an appearance that was extremely female, and at the same time his was a male body, so there was that kind of male/female almost hermaphroditic quality to him. When I made this piece I loved the name, I liked that Thomas could be Saint Thomas, and the lips, you know, [relate to] the idea of the madona's lips; so it was a very strange thing. And I liked to make a very difficult ritual performance dealing very much with the pain, liberation of the pain, guilt and punishment, and everything. Then I put his name, which actually can be interpreted in so many ways, because nobody ever really knew that it was related to a real person. It was really his name, Thomas Lips. So you're the first person I tell this story.

AB I was thinking about the symbolism in *Thomas Lips*– the wine, the cross, the blood, the honey – and in *Sur La Voie* there is a mention about you being raised by your grandmother, in the Orthodox tradition. I think this left a great mark in your work; those symbols are always coming back. Could you talk a little bit about it?

MA But you see, it was very simple. When I was born [in 1946, Belgrado], my mother and my father were both involved with their communist careers, with the revolution, communism, really the big idea of rebuilding the new country. So I was given to my grandmother immediately after the birth and I hardly saw my parents. I saw them just as a kind of strangers coming and bringing me presents during the weekend, but basically, until I was six years old, I didn't have a relation with my mother or my father at all, it was always my grandmother. Only when my brother was born we started living together. That was another period, in which I actually suffered a lot. But with my grandmother, she had this completely

ritualistic way of life. She was highly religious, she hated communism, really passionately, because communism took everything from her, and spirituality is something she would never give away. So she had the ritual of waking very early in the morning, always lighting the candles, and the smell of incense, and then after work she would go to the church, daily, and I would always go with her. And there was always this scene; the smells and the mysterious things of the Orthodox Church were so much stronger in my memory. There were also all the celebrations around special saints, and songs, and the ritual about cooking and doing things in a certain way... And I really loved that kind of dividing the day between a busy life – kitchen and cooking and doing things – and then having this peace where you light the candle and pray, that was so strong.

Then I went from living with my grandmother, when I was six, to a complete different atmosphere with my mother and father reading Marx, Engels, Lenin, and Stalin, and nothing like this at all; and they don't believe in any spirituality. So I have this kind of strange contradiction in my background, and that really reflects so much in my work, because I have both elements. Because at the same time my mother and father were very much fond of the idea of heroism, you know, big aims, of fulfilling the kind of the destiny of the country. And sacrifice was a big thing; the idea that you have to sacrifice for the country, to sacrifice for the goals. And for my grandmother sacrifice was a part of her own religious attitude about life, of being humble and just understanding how the world works. So I'm a product of this very strange mixture of these two opposite concepts.

AB What is exactly the Independent Performance Group (IPG) and how does it work?

MA The Independent Performance Group consists of forty-five of my for-

mer students. These people studied between 3 to 6 years of performance and they all got their diplomas. When I resigned from the academy¹, I didn't want to teach anymore because it was really difficult emotionally for me to get new students each time, to start from zero again. And you always come to the point where they get their diplomas and leave, and you don't have them fully, because just when they are really starting being artists, then you get new ones. So I was feeling like a kind of Sisyphus, putting stone over and over back and I didn't like this because I get too attached to people, I get attached to my students. So when they all got their diplomas, just four months ago, and there were only three [students] left, I said now I can stop, because I can really work with these people from the moment they got their diplomas to develop. I actually like to have the position of founder and curator [of IPG] and also be somebody who is behind, providing infrastructure to them, connections with curators, with young critics, with the young generation of performance artists, to build an archive. So anybody who wants to see what is happening with their work has access [to this archive] which is in my house in Amsterdam. Right now we are working on a big performance event for The Kitchen [NY] in October and for the Cartier Foundation in Paris. We are also working in the "Avignon Festival". Five of my students are in the [Biography] performance in Avignon, but I also succeeded to create a parallel event to *The Biography* just for IPG, for one day. We have the Hebbel Theater in Berlin, in May; we have plenty, there is so much to do...

Now we are developing this idea of group performances, of long duration works, which actually became a kind of performance installation, but living. The biggest project we are doing now is related to the Egon Schiele show at the Van Gogh Museum. Egon Schiele is very much

dealing with the body, so our proposition for this is that the performances will be continuous for three months in the Van Gogh Museum. It is the first time ever that a museum will have a three month long performance, every single day. Each week is one artist. The show is twelve weeks, so there would be twelve people involved, and I'm curating this.

AB The projects from the period you worked with Ulay [1976-1988] have the idea of the male and female energies combining to make it *that self*... Hélène Cixous talks about something very similar to *that self*, she calls it the *third body*...

MA Third Body? I would love to read this...

AB The *third body* is a body that is both masculine and feminine and in which one does not oppress or erase the other, and it is connected with the idea of flows and the libido, and it reminds me very much of the idea of *that self*, so I was wondering if you could talk a bit about the male and female energies...

MA In the beginning of my work I was really exploring much more the masculine energy than the female, until I was with Ulay. Then at one point I could just relax, because he was this male so I didn't need to explore my masculinity, I could be female in the relationship. And that was really relaxing. And when we separated on the Chinese Wall [*The Lovers – The Great Wall*, 1988]² I actually really became female, because femininity was always for me, in the beginning of my work, it was... being feminine is like a weakness and you have to always be stronger and masculine, you know... Also in appearance, in the way you look and how you deal with the world. And after the Chinese Wall – as a female I walked this wall and I walked the hardest part, much harder than him, because he was in the flat desert and I was in the bloody mountains — and after that, I had pulled myself so much and I was at this crucial changing point, I said I

needed a time with laughter; I needed to love, I needed really just to show all my weakness. I wanted to show my embarrassments and shame and things that I'm afraid to show to the public and only my friends can know. It was so liberating, because at one point I thought, I don't need to prove anything anymore. And then I really can be female. So that was a huge liberation, actually, that you accept who you are and are not ashamed, and don't try to composite with this masculine element. Because in the 70s if you had lipstick or nail polish you were a bad artist, that was the idea. And I said in bloody heaven in my head, I don't care, because it was not about appearance, it was about the content.

AB Besides, the terms masculine and feminine don't really translate the whole range of possibilities you can have, there are things that we call masculine that are actually feminine...

MA Exactly. It is very interesting, in the Buddhist tradition, the more spiritual you get the more feminine you become. You become softer, less aggressive, less violent, and more melting, more like a river. You are less stone and more like a river. It is really interesting because the highest spiritual people they become completely feminine.

AB This has everything to do with what I'm writing about the feminine, about the fluidity, the idea of process, of permanent movement, of permanent becoming. And I think this relates to your idea of in-between...

MA Yes, that you're not fixed in one place or another place and that you don't build patterns, you are just kind of flowing. And actually it is amazing, the more you flow the more detached you are. The more detached you are, the more you can see and be aware of the totality, because you are not going to the small points, you see the global; you see the big picture. Living in between makes you able to see the big picture actually.

AB In between is this permanent transformation, is to be really open...

MA Yes, open to destiny, open to everything. Because it is amazing how much and how fast we can be built in our structures, to completely be built in the structures that you can't see. Openness is extremely important and that gives you that openness. For me the most interesting spaces to watch people are stations, airports and bus stations, more than in their own houses, because there they are vulnerable, there they are open; there anything can happen, they leave this protection and that is the in-between state, where things can happen. Otherwise they don't.

AB The other thing you already spoke a little bit about is the importance of laughter...

MA I think you see that there is so little humor in art and it is very interesting how there is less humor. Somehow it is always easier to have a tragedy or a melodrama than laughter. And laughter is unbelievably important, you know... I have learnt so much, because through laughter, in the condition of laughter, you can open yourself to the most dramatic truths and you can get everything in a much easier way, much more directly than if it is told in a serious way. Then laughter is a huge tool that artists still don't use enough I think, and it is really important because you can really open people in the most amazing way.

AB The other connection I'm making between Cixous and your work is... she has this text called "The Laugh of the Medusa"...

MA Oh, "The Laugh of the Medusa", with all the snakes?

AB It's one of the seminal texts of French feminism in the 70s. Because Medusa is this terrible myth that Freud reads as the castration myth and she says that Medusa is not castrated, she is not deadly but beautiful, and she's laughing.

MA The kind of female irony about Medusa...

AB Yes, and you have that piece *Dragon Heads* [1990-1994] with the snakes moving on your head, forming an image of the Medusa, it's so interesting...

MA You know, some people say to me, when you look back, you really have some comic material, like the people standing in the doorway and people having to turn to pass [*Imponderabilia*, 1977]³, the slapping piece [*Light/Dark*, 1977]⁴, and the screaming [AAA-AAA, 1978]⁵... In a way, they are funny. But people are always kind of so embarrassed to laugh. But actually they [the performances] really have the humor; you can laugh at them, some of them are completely hilarious. But the art public is not educated to laugh, they always think that they have to take it in a serious way or they would be feeling stupid, or they're self-conscious about how they'd be seen, about how they are perceiving art. And this is really wrong; you really have to have a spontaneous reaction.

AB Because there are so many unwritten codes of behavior for the audience, such as art objects are not to be touched, the audience is supposed to behave this or that way...

MA Exactly, all this kind of 19th century relationship to the objects. In this text for the MOMA I talk exactly about this, how the relation "art is public – public work" has to be changed too and nobody is working on that. And this country [USA] is especially difficult, because so much is about the laws for the preservation and protection, you know. Actually it is really difficult to work; you really have to change, to alter the work, not to break the rules. Then you compromise; you have to compromise constantly.

AB That was the question I was asking you the other day: how the museum space can change the work, because they have all these restrictions, like with *Rhythm* o, they will not allow you to have the gun and the bullet...

MA There is a very interesting text, a fantastic text by Rémy Zaugg – he is a Swiss painter and also a writer...

AB He is the observer in *Nightsea Crossing* [1981-1987]?

MA Yes, the observer. He wrote this fantastic text about museums and exhibitions spaces in which he describes the horror of the radiators, of fire extinguishers, curtains, and the set ups like palm trees or the flowers in the galleries that actually become a part of your work even if you don't want to, because by seeing it there you relate to it, and it is really unbelievable how it changes the concept. He wrote an incredible book [*La ruse de l'innocence*] looking at Donald Judd's work [*Untitled – Six steel boxes*, 1969]. It is just about looking at the work – that's why I invited him to be the observer. Donald Judd had a space with six cubes, exactly the same; they were at the same distance from each other, just straight minimal work. He observed these six cubes on 230 pages and you read it like a crime novel, just observing these six cubes in the bloody empty space, it's fantastic, it's really great. How much he observes and how much he sees in this space which is empty as empty can be. Then he wrote this text about museums and it is really very interesting, about how the actual content becomes the context and how it changes the concept [of the work].

AB In that piece he was not just an observer, he was part of the performance...

MA You know what was wonderful is we called him the observer but then he made this great video called *Le temps d'une cigarette* [1983] it was the first video he made in his life; latter he made others. So there is the screen and on the screen you see exactly half of his head, and it was filmed in a way that the two of us are like two horns on his head, one sitting here and the other sitting here [Marina points to the extremities of her forehead] and the only thing you see is him smoking

one cigarette and we're disappearing in the smoke, and that's it. It was such a great video. It lasts exactly the time of smoking a cigarette.

AB I have a question about *Delusional* [1994]. At the end, when you go into the rat space...

MA Oh, nobody asked me that one...

AB No? Well, I haven't seen the piece and I can just imagine it from what I read. In the book it says that in the end you enter the rat space and there is a video projection of your father and you're naked with all these rats. It says that it ends when you break the glass. Do you actually break the glass? And do the rats come out?

MA Ok, the story is this: there are some rats inside but basically, again, because of the restrictions and all that, we created mirrors, so it looks that there are rats in the place but there are not. So I get in, and I was crawling around but then I come to this part where there are no rats, there are just the mirrors. Then, at the end of the piece I'm lying with the legs in front of the public and the rats are in a double stage and I push the glass – I didn't break it, I just pushed it, because the glass just falls off – and at the same moment the lights go off. So the public went totally crazy because they thought that all the rats were going out. But because of the mirror situation there were no rats going out. We could not absolutely manage this because of the insurance and, you know, because of the people. But my first idea was to make a metal stage and have the rats with magnetic shoes on, walking around like they were in the country.

AB What kind of rats were these?

MA I wanted to have the black and the grey, and not the white rats they use for pharmaceutical [research]. There is a farm where you go and buy 50 rats, and in three months you got 400 – because female rats can get pregnant just 15 minutes after delivering their babies. They are the most productive animals in the entire

world, they have this enormous vitality. Einstein says that if they were five or ten times bigger they would be the rulers of the world.

AB How many rats did you have?

MA 400.

AB So you really go in the space where they are...

MA You know, it was terrible, I have to say. I had to get injections for the bites, [although] they didn't really bite me. But it was the feeling and the smell that it was beyond, I have to say...

But at the same time it was all this idea of the rats... To me the whole *Balkan Baroque* [1997]⁶ story is about rats, and making the Wolf Rat was part of the piece. And that was really like the idea of going to hell, with the rats.

AB This has to do with the idea of the grotesque...

MA Yes. Because you see, the public comes in and they see rats made of rubber on the stage, but the [glass] stage [underneath] is completely covered. They smell the rats but they think it's a kind of prop. And only later when I come as the Rat Queen, with this plastic, highly sensual costume made by Leigh Bowery, and I take off the cover of the stage like it was my dress, they see the real rats, not before.

There is a part of this piece called the *The Rat Disco*, where we put on Disco lights and turn on the music and the rats are all running like crazy... This was directed by Charles Atlas. This piece was so crazy. I tell you, it takes so much will to do such a thing... But I wanted to do this piece, I really wanted. And it was totally experimental, totally crazy. Charles put a lot of his elements [in it], it really had a lot to do with gay [culture] and it was very much like a trashy American thing. And I was so fascinated by these people, because I didn't have anything like that in my culture. In a way, many people think that *Delusional* was a kind of completely insane, off the track, piece, but for

me it was important, because I love making mistakes and I love trying things even when they don't work.

AB Tell me about the work you just did with Jan Fabre [*Virgin-Warrior/Warrior-Virgin*, at the Palais de Tokyo, Paris, in December 2004]?

MA It was his piece and he invited me. I added some elements to the piece, but basically the structure was his. It was interesting because for a long time he wouldn't talk to me because... I influenced him a lot in his pieces from the 70s; he took a lot of elements from me to his theater, but not only from me, from Pina Bausch, you know... we're a different generation, so it was normal.

So in this piece he performs and I perform. He built this metal armor for me – I was like an insect, a bee, and he was like a rhinoceros, very strange. I wore this armor over the naked skin and every movement I made it cut through the skin, it really hurt. I still have the cuts [she shows me a series of large cuts on her body]. The idea was the Warrior and the Virgin Mary and it was all about the ritual, the idea of forgiveness. So it was a series of strange images he was building. And there was a voice from outside that would say something like "insect positions" and we would take insect positions in this armor, it was very difficult. In one of these insect positions I would run like a fly around the light – it was in the big glass room and the public was around, sometimes the door was open, sometimes close – and I would run like an insect in the light and totally smash with the iron; it was an unbelievable sound. Then he would say "Pieta", and it was an almost impossible position – he had to go on his knees and hold me like a Pieta but with the armors all cutting through [the skin]. And there was one in which he is laying on the floor and I had to put my feet on his shoulder and we are both holding two cow hearts, bleeding hearts. It was very symbolist and that was his idea.

My ideas were the cow hearts, how to interpret each of the voice's directions, and I had this dance – I wanted to dance with this armor –, and I had this complete crazy music from an [Robert] Altman movie. Also, I asked to put magnifying circles in the glass in the room so when you come very close the eye becomes enormous, or if you have a wound, the wound becomes enormous. So this was my contribution, but the structure was his.

AB This was one day...

MA Just one day. And the leftovers were just the video, these armors and the hearts. It was a big piece, actually. And now we are getting the photographs. And the film is quite huge – there were four cameras inside, so it will be very interesting to see what it looks like. But I like it because it was so strange. It was interesting because he has this very strong stamina and it was very much... it was not about competition, it was like... you know, when you have two chess masters and you play chess and you have a real pleasure. I had a real pleasure. Because I know he can go too far and I also, and I didn't need to care for him, for what he would do. It was really good, I really enjoyed it. I'm not interested in new collaboration work... I'm interested only in a cycle of collaborations, like once with him, once with dancers, you know, just as experiments, and then go back to my own work. That intense collaboration work for me is a closed chapter, I don't feel like doing it anymore.

AB What about this piece *Count on Us* [2003], with the children, the black star and Tesla?

MA It is one of the three pieces I made about Yugoslavia, *Balkan Baroque*, *The Hero* [2001] – to my father –, and *Count on Us*. And now there will be the *Balkan Porno Epic Baroque*...

AB What is it? Tell me.

MA I'm really experimenting with this whole idea of erotic elements, how to

translate them in a spiritual way and not make them banal. The middle Ages are full of this kind of examples in Yugoslavia, in the Balkans. So I'm going to stage this stuff, and I'm going to make video installations. So after the children, after the father, after the Buddhist, there are going to be new things. Now I'm busy with this.

1 She taught performance at the Hochschule für Bildende Künste, in Braunschweig, Germany between 1997 and 2004.

2 N.E.: Taking different and complementary routes, both artists walked the length of the Wall of China. On March 30, 1988, Marina Abramović set off from the far eastern portion of the Wall towards the west, and Ulay departed from the west towards the east. The artists met up in the province of Shaanxi in June, thus completing the performance.

3 N.E.: Marina Abramović and Ulay stood opposite each other, naked, in a narrow hall at the entrance of Galleria Comunale d'Arte Moderna in Bologna, Italy. Visitors to the gallery had to squeeze their way through the passage, blocked by the artists' naked bodies. After 90 minutes, the police suppressed the event.

4 N.E.: Sitting on the floor, opposite each other, under extremely bright lighting, Marina Abramović and Ulay slapped each other's faces alternately, until one of them quit, thus breaking the chain. This performance lasted 20 minutes, and was shown at the "Internationale Kunstmesse", in Cologne, Germany.

5 N.E.: Facing each other from a distance, Marina Abramović and Ulay made a continuous vocal sound in unison. As they increased the volume of their voices, they walked towards each other until shouting at one another face to face. This performance took place at the studios of a Belgian TV station and lasted 15 minutes.

6 N.E.: In four days, the artist washed 1,500 cow bones while singing Balkan folk songs. The performance took place an exhibition venue at the "47th Venice Biennale", in Italy. *Balkan Baroque* also comprised a video installation.

ANA BERNSTEIN HAS A PHD IN PERFORMANCE STUDIES AT THE NEW YORK UNIVERSITY. SHE IS A THEATER AND PERFORMANCE CRITIC AND RESEARCHER, WRITER OF A *CRÍTICA CÚMPLICE – DÉCIO DE ALMEIDA PRADO E A FORMAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO MODERNO* (2005) AND *MARINA ABRAMOVIC: DO CORPO DO ARTISTA AO CORPO DO PÚBLICO*, AMONG OTHERS. FOR HER PHD, SHE WROTE THE DISSERTATION *OF THE BODY/OF THE TEXT – DESIRE AND AFFECT IN PERFORMANCE*.



MARINA ABRAMOVIĆ. *RHYTHM 5*, 1974

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL

CADERNO VIDEOBRASIL | ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL
VOL 1 Nº1 [2005]
SÃO PAULO : ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL, 2005 –
144 P 18,5x23 CM

ANUAL

ISSN : 1808-6675

TEMA : PERFORMANCE

1. PERFORMANCE 2. ARTES VISUAIS
3. ARTE CONTEMPORÂNEA 4. CRÍTICA DE ARTE
I. ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL





1906



1911



1912



1913



1913

1896

Ubu Rei, de ALFRED JARRY, no Théâtre de l'Oeuvre de Lugné-Poe, Paris *

1911-12

Notícias provocatórias dos futuristas italianos, em cidades como Roma, Veneza, Florença, Turim e Trieste

Impressions d'Afrique, de RAYMOND ROUSSEL, precursor da pantomima surrealista, no Théâtre Fémina, Paris

1913

Viúva Sobre o Sol, peça de ALEXEI KRUCHENYKH, cenário e figurino de KASIMIR MALEVICH e música de MIKHAIL MUKHOMIN, no Teatro Luna Park de São Petersburgo. Marco inicial da vanguarda futurista russa no teatro, música e artes plásticas

Experiências de LUIGI RUSSOLO com *intonarumori* (instrumentos de barulho)

1916

Início das atividades do *Cabaret Voltaire*, centro irradiador de ações dadaístas em Zurique, de propriedade de HUGO BALL e EMMY HENNING, que abriga manifestações de TRISTAN TZARA, RICHARD HUSELBECK, HANS RUPP e MARCEL JANCO, e leituras de poemas sonoros de HUGO BALL. Depois de cinco meses, o *Cabaret Voltaire* fecha as portas

1917

Inauguração da *Galeria Dada*, que abriga leituras, soirées e demonstrações, e fecha após 11 semanas, Zurique

Parade, balé de JEAN COCTEAU, com cenários e figurinos de PICASSO e música de ERIK SATIE

Les Mamelles de Tirésias, peça de GUILLAUME APOLLINAIRE, denominada pelo autor como "drame sur-réaliste"

DUCHAMP envia o ready-made *Fonte* para o *Salão de Independentes* de Nova Iorque, sob o pseudônimo de RICHARD MUTT. À recusa do júri (do qual o próprio DUCHAMP faz parte), o artista responde com o texto "O caso Richard Mutt", publicado em *The Blind Man*

DUCHAMP fotografado por MAN RAY como *Rosé Selavy*, alter ego feminino do artista a partir de então *

1920

A *Tempestade na Palaça de Inverno*, espetáculo comemorativo do terceiro aniversário da Revolução Russa, no qual uma reconstituição dos eventos anteriores à Revolução de Outubro envolve 3000, e é liderado num batalha teatral dirigida por NIKOLAI VEYRENOV, PETROV, KUCHEL e ANNEKOV

Trindade, obras de OSKAR SCHLEMMER, efetivando a fusão de dança, figurinos e música, em espetáculo de horas de duração, no qual três atores usam 18 figurinos em 20 minutos. Marco do teatro da Bauhaus. Stuttgart *

The Magnificent Cuckold, de VESOLOJ MEYERHOLD, com figurinos e cenário inovadores de LIUBOV POPOVA

Semana de Arte Moderna, patrocinada por Paulo Prado, com leitura de poemas, concertos e exposição no Teatro Municipal de São Paulo

Ruça elétrica, de ATSUKO TANAKA, juntando quimono e tecnologia industrial moderna *

1925

De Kooning Apagado, ROBERT RAUSCHENBERG, Nova Iorque

1924

GEORGES MATHEU realiza sua primeira pintura-performance. *La Bataille de Bouvines*, teatralmente trajado em "figurino de artista". Filmmado por ROBERT DESCHARNES

Fundação da Associação de Arte Gaieté, por JIRO YOSHIMURA, com jovens artistas que haviam passado pela experiência da derrota japonesa na Segunda Guerra. Ashiya, Japão

The Magnificent Cuckold, de VESOLOJ MEYERHOLD, com figurinos e cenário inovadores de LIUBOV POPOVA

Semana de Arte Moderna, patrocinada por Paulo Prado, com leitura de poemas, concertos e exposição no Teatro Municipal de São Paulo

Ruça elétrica, de ATSUKO TANAKA, juntando quimono e tecnologia industrial moderna *

1925

De Kooning Apagado, ROBERT RAUSCHENBERG, Nova Iorque

GEORGES MATHEU realiza sua primeira pintura-performance. *La Bataille de Bouvines*, teatralmente trajado em "figurino de artista". Filmmado por ROBERT DESCHARNES

Fundação da Associação de Arte Gaieté, por JIRO YOSHIMURA, com jovens artistas que haviam passado pela experiência da derrota japonesa na Segunda Guerra. Ashiya, Japão

The Magnificent Cuckold, de VESOLOJ MEYERHOLD, com figurinos e cenário inovadores de LIUBOV POPOVA

1923

KURT SCHWITTERS inicia seu *Merzbau*, casa-colagem na qual vivia em Hanôver, e que teria de interromper em 1936, devido à perseguição nazista. Realiza outros dois *Merzbau*, na Noruega e na Inglaterra

1924

Relâche, peça com roteiro e cenário de PICABIA, música de ERIK SATIE e participação de MAN RAY, DUCHAMP e do BALLET SUÉDIOS. Famosa pelo cenário de abertura, constituído por centenas de discos metálicos refletindo enorme quantidade de luz e pela simultaneidade dos eventos cênicos. No intervalo da peça, é exibido *Entr'acte*, filme de RENÉ CLAIR e PICABIA. Théâtre des Champs-Élysées, Paris



1925



1925



1925



1925



1925

1929

MARTHA GRAHAM funda a *Martha Graham School of Contemporary Dance*, em Nova Iorque

1929

MERCÉ CUNNINGHAM junta-se à *Martha Graham School of Contemporary Dance*

1931

FLAVIO DE CARVALHO realiza a *Experiência m3*, na qual atravessa uma procissão de Corpus Christi caminhando no sentido inverso, sem tirar o chapéu. Centro de São Paulo

1933

Início das atividades do *Black Mountain College*, na Carolina do Norte, sob direção de JOHN PRICE, JOSEF e ANNI ALBERS

1935

MARTHA GRAHAM inicia a colaboração com ISAMU NOGUCHI, que realiza cenários para *Frontier*, e mais tarde para *Appalachian Spring* (1944)

1942

JOÃO FRANCISCO DOS SANTOS vence concurso de fantasia ao encarnar *Madame Satô*, inspirado pelo filme *Madame Satan*, de CECIL B. DE MILLE. Rio de Janeiro

1950

JACKSON POLLOCK é fotografado pintando em seu ateliê, por HANS NAMUTH. Nova Iorque

1952

Unstited Event (mais tarde conhecido como *Theater Piece n1*), no *Black Mountain College*. Fusão de teatro, poesia, pintura, dança e música. Sob a batuta de JOHN CAGE, tomam parte: MERCÉ CUNNINGHAM dançando com um cão, pinturas brancas de RAUSCHENBERG, DAVID TUDOR tocando um piano preparado, MARY RICHARDS e CHARLES OLSEN lendo poesias

4'33", peça de JOHN CAGE em três movimentos, inicialmente interpretada por DAVID TUDOR, no qual nenhuma nota é tocada. Woodstock, Nova Iorque

1953

De Kooning Apagado, ROBERT RAUSCHENBERG, Nova Iorque

1954

GEORGES MATHEU realiza sua primeira pintura-performance. *La Bataille de Bouvines*, teatralmente trajado em "figurino de artista". Filmmado por ROBERT DESCHARNES

1955

Fundação da Associação de Arte Gaieté, por JIRO YOSHIMURA, com jovens artistas que haviam passado pela experiência da derrota japonesa na Segunda Guerra. Ashiya, Japão

1956

Ruça elétrica, de ATSUKO TANAKA, juntando quimono e tecnologia industrial moderna *

1957

FLAVIO DE CARVALHO realiza a *Experiência m3*, vestindo traje de verão masculino, constituído por minissai, meia-calça arastada e camisa bufante. São Paulo

1958

Le Vide, ocupação imaterial da galeria Iris Clert por VIVES KLEIN, contrastando com a fachada azul pintada pelo artista. Paris

A Play Called Fire, RED CROOKS. Ambiente pictórico unindo expressão e grafite. Sun Gallery, Massachusetts

1959

18 *Happenings in 6 Parts*, de ALLAN KAPROW, na Reuben Gallery. Os espectadores ocupam três cubículos alternadamente, obedecendo às ordens de sinais, enquanto slides e ações performáticas se desenrolam. É considerado o primeiro happening *

Homage to John Cage: Music for Tape Recorder and Piano, obra de NAM JUNE PAIK onde a colagem do áudio mistura-se a ações violentas, com gritos, ovos e vidros quebrados, galinhas e motocicletas. Galeria 22, Dusseldorf *

Caminhando, proposição de LYCIA CLARK com tesoura e papel

Variation V, JOHN CAGE. Performance audiovisual, criada em colaboração com os coreógrafos Merce Cunningham e Barbara Loyd e os compositores David Tudor e Gordon Mumma *

Be Clean!, HI RED CENTER. Limpeza da área central de Tiqueto durante as Olimpíadas

From the Underdog File. VALIE EXPORT caminha levando numa coleira seu partner PETER WEIBEL

Tênis, ocupação dos Jardins do Museu da Pampulha por LUCIANO GUSMÃO, DILTON ARAUJO e LOTUS LOBO. Belo Horizonte

Following Piece, de VITO ACCONCI. O artista segue pessoas pela rua, até que elas entrem num espaço fechado. Nova Iorque

Rhythm o. A artista MARINA ABRAMOVIĆ oferece seu corpo aos maus tratos dos espetadores, que podem utilizar objetos sobre uma mesa. Nápoles

Transforme - Aspekte der travestie, exposição com curadoria de JEAN-CHRISTOPHE ANMAN, que trata de aspectos andrógynos da performance influenciada pela música pop de DAVID BOWIE e LOU REED. Trabalhos de URS LÜTHI, KATHARINA SIEVERDING e LUCIANO CASTELLI. Kunstmuseum, Lucerne

Trans-fred, CHRIS BURDEN. O artista é crucificado sobre um Volkswagen. Venice, Califórnia *

Body Pressure. Proposição para performance de BRUCE NAJMAN

Splitting, primeiro vídeo documentando os cortes arquitetônicos do artista GORDON MATTA-CLARK. Englewood, Nova Iorque

Secos e Molhados, banda cuja caracterização cênica tornou-se célebre, apresenta show no Maracázinho com recorde de público. Rio de Janeiro

Estreia do grupo ASDRUBAL TROUXE O TROMBONI, com O *Inspector Geral*. Rio de Janeiro



1960



1960



1960



1960



1960

1964

Justa a Theater Cantata, performance em três partes de MEREDITH MONK, cindida no tempo e no espaço: Guggenheim Museum, Barnard College e Jofi da artista. Nova Iorque

When Attitudes Become Form, exposição com curadoria de HAROLD SZEEMANN. Kunsthalle, Berna

GILBERT & GEORGE realizam as primeiras performances como escultores no vídeo *

Be Clean!, HI RED CENTER. Limpeza da área central de Tiqueto durante as Olimpíadas

Variation V, JOHN CAGE. Performance audiovisual, criada em colaboração com os coreógrafos Merce Cunningham e Barbara Loyd e os compositores David Tudor e Gordon Mumma *

Be Clean!, HI RED CENTER. Limpeza da área central de Tiqueto durante as Olimpíadas

From the Underdog File. VALIE EXPORT caminha levando numa coleira seu partner PETER WEIBEL

Tênis, ocupação dos Jardins do Museu da Pampulha por LUCIANO GUSMÃO, DILTON ARAUJO e LOTUS LOBO. Belo Horizonte

Following Piece, de VITO ACCONCI. O artista segue pessoas pela rua, até que elas entrem num espaço fechado. Nova Iorque

Rhythm o. A artista MARINA ABRAMOVIĆ oferece seu corpo aos maus tratos dos espetadores, que podem utilizar objetos sobre uma mesa. Nápoles

Transforme - Aspekte der travestie, exposição com curadoria de JEAN-CHRISTOPHE ANMAN, que trata de aspectos andrógynos da performance influenciada pela música pop de DAVID BOWIE e LOU REED. Trabalhos de URS LÜTHI, KATHARINA SIEVERDING e LUCIANO CASTELLI. Kunstmuseum, Lucerne

Trans-fred, CHRIS BURDEN. O artista é crucificado sobre um Volkswagen. Venice, Califórnia *

Body Pressure. Proposição para performance de BRUCE NAJMAN

Splitting, primeiro vídeo documentando os cortes arquitetônicos do artista GORDON MATTA-CLARK. Englewood, Nova Iorque

Secos e Molhados, banda cuja caracterização cênica tornou-se célebre, apresenta show no Maracázinho com recorde de público. Rio de Janeiro

Estreia do grupo ASDRUBAL TROUXE O TROMBONI, com O *Inspector Geral*. Rio de Janeiro

Passagens n°4, ANNA BELLA CEICER. Vídeo que mostra a artista subindo incessantemente uma escada infinita

O Corpo é a Obra. ANTONIO MANUEL aparece nu na abertura do Salão da Bussola, em protesto contra a recusa do júri em aceitar seu corpo como obra. Rio de Janeiro

Moments of Decision/Indecision, STUART BRISLEY. Varsóvia *

Quarry, MEREDITH MONK, Nova Iorque

CAROLEE SCHNEEMANN apresenta *Interior Scroll*, em que retira um texto da vagina. East Hampton, Long Island *

TECHING HSIEH e LINDA MONTANO iniciam performance em que permanecem um ano amarrados por corda. Nova Iorque

Healing Wounds, ALASTAIR MCLENNAM, performance em hospital desativado. Fri-Son Hospital, Fribourg, Suíça

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER forma a *companhia Rosa*, que irá se caracterizar por coreografias atléticas e músicos contemporâneos no palco. Bruxelas

Performances realizadas na VII *Bienal de Arte de São Paulo*, por integrantes de FELIXUS, como BEN VAUTER, WALTER MARCHELTI, WOLF VOSTELL

Étalo-performance, de GUTO LACAZ, no Ponderosa Bar, São Paulo

La Generalissima, ROMEO CASTELLUCCI / SOCIETAS RUFFALO SANZIO, Bienal de Veneza

Secret Pastures, BILL T. JONES e ARNIE ZAME. A dupla faz uma interpretação nova do *pas de deux*, conjugando uma estrutura narrativa com dois homens, em "paisagem" criada por KEITH HARING

Variations on Discord and Divisions, MONA HATULUM, Vancouver *

Formação do *Border Art Workshop / Taller de Arte Fronterizo*, com GUILLEMO GOMEZ-PEÑA, VICTOR OCHOA, DAVID AVILAOS, SARA JO BERMAN, ISAAC ARTENSTIEN etc., satirizando a imagem do "outro" na delicada área de fronteira entre Tijuana e San Diego

Início das atividades do *The Guerrilla Girls*, primeiramente nos Estados Unidos (lugar)

Stop Making Sense, TALKING HEADS, LONGO. Nova Iorque *

Demme sobre turnê performática da banda pela Inglaterra

Festival de Performances da FUNARTE / SP. Participam GUTO LACAZ, TVDO, WALDO BERTAZZO, e PAULO YUTAKA entre outros.

Stories from the Nerve Bible, LAURIE ANDERSON. Performance tecnológica, que inclui tomado holográfico, paredes de vídeos e website atualizado diariamente. Turnê de Sevilha a Jerusalém

No sex last night, SOPHIE CALLE, longa-metragem mostrando as cenas de motel durante viagem do casal SOPHIE CALLE / GREG SHEPARD

59 posições, ERWIN WURM. Vídeo de 60 minutos mostrando as esculturas-minuto do artista. Viena



1969



1969



1969



1969



1969

1974

Coyote in Like America and America Likes me, JOSEPH BEUYS, René Block Gallery. Performance de uma semana, durante a qual Beuys mantém-se enrolado num feltro, acompanhado de um coite; ocorre ainda a entrega diária do *Wall Street Journal*, sobre o qual urina o animal. Nova Iorque *

DAN GRAHAM realiza trabalhos como *Opposing Mirrors and Video Monitors on time delay* e *Present Continuos Pasts*, que introduzem os espetadores em circuitos fechados de vídeo, evidenciando relações virtuais de tempo e espaço. Nova Iorque

Rhythm o. A artista MARINA ABRAMOVIĆ oferece seu corpo aos maus tratos dos espetadores, que podem utilizar objetos sobre uma mesa. Nápoles

Transforme - Aspekte der travestie, exposição com curadoria de JEAN-CHRISTOPHE ANMAN, que trata de aspectos andrógynos da performance influenciada pela música pop de DAVID BOWIE e LOU REED. Trabalhos de URS LÜTHI, KATHARINA SIEVERDING e LUCIANO CASTELLI. Kunstmuseum, Lucerne

Trans-fred, CHRIS BURDEN. O artista é crucificado sobre um Volkswagen. Venice, Califórnia *

Body Pressure. Proposição para performance de BRUCE NAJMAN

Splitting, primeiro vídeo documentando os cortes arquitetônicos do artista GORDON MATTA-CLARK. Englewood, Nova Iorque

Secos e Molhados, banda cuja caracterização cênica tornou-se célebre, apresenta show no Maracázinho com recorde de público. Rio de Janeiro

Estreia do grupo ASDRUBAL TROUXE O TROMBONI, com O *Inspector Geral*. Rio de Janeiro

Passagens n°4, ANNA BELLA CEICER. Vídeo que mostra a artista subindo incessantemente uma escada infinita

O Corpo é a Obra. ANTONIO MANUEL aparece nu na abertura do Salão da Bussola, em protesto contra a recusa do júri em aceitar seu corpo como obra. Rio de Janeiro

Moments of Decision/Indecision, STUART BRISLEY. Varsóvia *

Quarry, MEREDITH MONK, Nova Iorque

CAROLEE SCHNEEMANN apresenta *Interior Scroll*, em que retira um texto da vagina. East Hampton, Long Island *

TECHING HSIEH e LINDA MONTANO iniciam performance em que permanecem um ano amarrados por corda. Nova Iorque

Healing Wounds, ALASTAIR MCLENNAM, performance em hospital desativado. Fri-Son Hospital, Fribourg, Suíça

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER forma a *companhia Rosa*, que irá se caracterizar por coreografias atléticas e músicos contemporâneos no palco. Bruxelas

Performances realizadas na VII *Bienal de Arte de São Paulo*, por integrantes de FELIXUS, como BEN VAUTER, WALTER MARCHELTI, WOLF VOSTELL

Étalo-performance, de GUTO LACAZ, no Ponderosa Bar, São Paulo

La Generalissima, ROMEO CASTELLUCCI / SOCIETAS RUFFALO SANZIO, Bienal de Veneza

Secret Pastures, BILL T. JONES e ARNIE ZAME. A dupla faz uma interpretação nova do *pas de deux*, conjugando uma estrutura narrativa com dois homens, em "paisagem" criada por KEITH HARING

Variations on Discord and Divisions, MONA HATULUM, Vancouver *

Formação do *Border Art Workshop / Taller de Arte Fronterizo*, com GUILLEMO GOMEZ-PEÑA, VICTOR OCHOA, DAVID AVILAOS, SARA JO BERMAN, ISAAC ARTENSTIEN etc., satirizando a imagem do "outro" na delicada área de fronteira entre Tijuana e San Diego

Início das atividades do *The Guerrilla Girls*, primeiramente nos Estados Unidos (lugar)

Stop Making Sense, TALKING HEADS, LONGO. Nova Iorque *