

ESCRITOS
PARA
CINTHIA
MARCELLE

Esta brochura reúne textos de vários autores, produzidos nos últimos 10 anos e veiculados originalmente em jornais, revistas e catálogos, em torno da obra de Cinthia Marcelle. Trata-se de uma tentativa de responder, ainda que minimamente, à dificuldade para encontrar bons textos sobre artistas contemporâneos brasileiros, pondo lado a lado artigos, ensaios curtos e críticas escritos às vezes para o momento efêmero da exposição ou do jornal impresso, e que por isso foram pouco ou muito rapidamente lidos. É também fruto do desejo de trazer ao público um conjunto de olhares que, sem pretender estabelecer interpretações definitivas, abrem importantes portas para a leitura da obra de Cinthia Marcelle.

Entrevista	3
Júlia Rebouças	
In: Flash Art, nº 278. Milão, Itália, 2011	
Confronto – Sobre a obra de Cinthia Marcelle	6
Jochen Volz	
In: Catálogo da 9ª Bienal de Lyon: <i>The 00s – The history of a decade that has not yet been named</i> . Lyon, França, 2007-2008	
O campo de batalha do século XX ...	11
Björn Geldhof	
Texto inédito, escrito no contexto da exposição no PinchukArtCentre. Kiev, Ucrânia, 2012	
Cinthia Marcelle	17
Fabio Cypriano	
In: Atlântica: Revista de arte y pensamiento. Las Palmas de Gran Canaria, Espanha, 2014	
Cinthia Marcelle	23
Bernardo José de Souza	
In: Catálogo da 9ª Bienal do Mercosul: <i>Se o clima for favorável</i> . Porto Alegre, Brasil, 2013	
Sobre este mesmo mundo	26
Isobel Whitelegg	
In: folder da exposição <i>This Same World Over</i> , no Camberwell College of Arts. Londres, Inglaterra, 2009	
Carta	30
Marilá Dardot	
In: AR – revista de arquitetura, ensino e cultura, nº 2. CAU e Centro Universitário do Leste de Minas Gerais, Coronel Fabriciano/MG, Brasil, 2006	

Entrevista com Cinthia Marcelle

JÚLIA REBOUÇAS*

De que forma você passou a se reconhecer

como artista? Acho que essa descoberta se deu em uma residência na Cidade do Cabo, em 2003. Minhas primeiras intuições vieram do que hoje eu vejo como um duplo processo de deslocamento/reconhecimento. A série *Capa morada* (2003), realizada em parceria com Jean Meeran, é emblemática desse momento, em que eu me misturava à cidade, me perdia e depois me achava no mundo sul-africano, ao mesmo tempo próximo e distante do meu. Eu, como uma mestiça brasileira, me reencontrei em meio às cores dos muros, às coisas do mercado, às pessoas da cidade. Não estando mais em meu lugar, reconheci um outro possível, que também era fruto de misturas. A minha criação surge nessa fusão com o mundo: para mim, a arte não está acima de nada, o artista não está acima de ninguém, tudo se mistura e essa impureza é que está na origem de meu processo criativo. Só podemos reinventar o mundo a partir dele mesmo – este é, aliás, o título de um dos meus últimos trabalhos, *Sobre este mesmo mundo* (2009).

3

A síntese e a concisão da linguagem são características marcantes da sua obra. Elas vêm acompanhadas de um apuro formal e de preciosos acabamentos. Como se dá a construção de uma linguagem própria? Que outros elementos você associa a essa linguagem?

O que me importa antes de tudo é o método, essa operação muito delicada que vamos desdobrando com o tempo, em um movimento para fora e para dentro do mundo. No caos das coisas encontro muitas de minhas proposições. No entanto, é necessário que eu me afaste para tentar reorganizar formalmente essa desordem, o que me leva quase sempre a desenvolver algo como um novo sistema. É o que acontece nos planos aéreos da série *Unus Mundus* (2004-2005), em que a distância permite perceber uma nova dinâmica e dimensão das coisas, novos circuitos. As ideias surgem, então, em meio ao turbilhão de possibilidades da vida cotidiana, no movimento dos corpos (e aí desenvolvo

FOTO: JEAN MEERAN

* Júlia Rebouças (Brasil, 1984) é curadora.

toda uma pesquisa sobre o gesto), na atração por materiais de uso ordinário, em espaços intrigantes, na acumulação, na magia possível do mundo do trabalho. A organização formal implica na busca por um sentido para esse excesso vital, esculpindo-o lentamente até encontrar uma síntese possível para o desconforto original.

Como você enxerga a relação entre acontecimentos extraordinários e a ideia de repetição presentes em seu trabalho? O

extraordinário surge da repetição, como efeito da acumulação desta. Tento fazer com que a repetição não resulte no vazio e no ordinário, como na vida cotidiana do mundo do trabalho. Trata-se de inscrever essa repetição do gesto, o automatismo do trabalho, em uma nova dinâmica, em um novo sistema. O acúmulo desses gestos, desfuncionalizados, gera o extraordinário. O operador de máquina de 475 *Volver* (2009), repete a ação cotidiana de remover a terra, como Sísifo, num arranjo que remete a uma ampulheta gigante ou ao símbolo de infinito. A repetição serve também como contagem do tempo, rastro, duração, tal como na montanha de papéis amassados de *O Fazedor* (2007).

4

Para além de obras com forte apelo performático, recentemente você tem desenvolvido trabalhos focados em elementos gráficos, padrões, texturas, como as séries de colagens *Explicação* (desde 2008) e *Por via das dúvidas* (desde 2008), e as pinturas mostradas na exposição *a-ante-após-até*, na galeria Box4, no Rio de Janeiro. Como situa essas obras em sua produção?

São obras desenvolvidas dentro do ateliê, cotidianamente, um trabalho mais manual e íntimo. Enquanto os vídeos e as fotografias surgem a partir da criação de um evento particular e de curta duração, demandando vários dias de pré-produção e um dia apenas de execução, estes outros trabalhos requerem um tempo mais cotidiano e ordinário, o trabalho dos dias. São, afinal, processos complementares, justamente por exigirem tempos diferentes. Em comum, vejo sempre a mesma necessidade e economia do gesto, a obsessão geométrica, a tendência à repetição. Mas há também, entre essas duas vertentes, a vontade de inscrever um gesto estético em meio a um padrão industrial, subvertendo de alguma forma o funcionamento de um sistema.

FRAME: BRUNO VANCONCELOS



CONFRONTO, 2005 | VÍDEO

Confronto – Sobre a obra de Cinthia Marcelle

JOCHEN VOLZ*

No Brasil, enquanto se espera o semáforo abrir em um cruzamento, é comum ver grupos de crianças ou adolescentes apresentando truques de mágica, acrobacia ou malabarismo como uma forma de ganhar seu sustento. Sem desconsiderar a miséria por detrás dessas cenas, é curioso observar a precisão que essas crianças e adolescentes trazem para suas performances, tendo em vista os curtos intervalos do tráfego urbano. Claro, eles têm que ir também de carro em carro para recolher as doações e sair do caminho antes que o semáforo abra e as massas de carros comecem a andar nas muitas faixas das avenidas e ruas outra vez. Só os mais novos e com menos experiência se envolvem tanto com seu trabalho artístico que se esquecem de pedir. Ao observar repetidamente essas crianças, pode-se pensar no quanto o tráfego dá ritmo a nossas vidas nos grandes centros urbanos – talvez mais que a alternância entre dia e

noite ou qualquer outro fator temporal. Em um sentido mais amplo, conceitos de tráfego vêm sendo discutidos por décadas pela filosofia, arquitetura, linguística, política, economia, sociologia, educação e pela arte. A experiência nos diz que é preciso bem pouco para interromper sistemas cuidadosamente calculados de fluxo de tráfego: o caminhão de lixo ou o ônibus na frente, o idoso atravessando, o ciclista, passageiros entrando nos carros, um acidente ou simplesmente maus motoristas. Todos sabem o quão irritante é quando o trânsito não anda, mas também o quão estimulante é fantasiar sobre um engarrafamento monumental. Ideias de experimentos para obstruir o trânsito remontam aos primeiros anos da arte conceitual. Para mencionar só dois exemplos recentes: em *Obstruction of a freeway with a truck's trailer* (1998), de Santiago Sierra, um motorista de caminhão foi pago para bloquear uma movimentada autopista da Cidade do México, posicionando seu trailer branco

na estrada; em *Olive Green* (2003), de Narda Alvarado, uma ordenada fila de militares interrompe o tráfego de uma avenida em La Paz para comer azeitonas.

O vídeo *Confronto* (2005) é parte da série *Unus Mundus* e mostra uma ação ensaiada em um cruzamento importante do centro de Belo Horizonte. Do alto, vemos malabaristas com tochas performando na frente de carros que esperam o semáforo abrir. Quando isso está para acontecer, os artistas saem da rua, mas voltam imediatamente quando o semáforo fecha, repetindo seu show. A cada vez que a operação é repetida, mais dois se somam ao grupo. Ao final, quando oito malabaristas bloqueiam ao mesmo tempo toda a extensão da rua, eles simplesmente continuam performando, mesmo quando o semáforo abre. Imediatamente, começa um coro infernal de buzinas.

Enquanto o trailer de Sierra gera não só um respeitável engarrafamento, mas também se torna o derradeiro objeto industrial minimalista com uma clara referência histórica, e Alvarado, por outro lado, confronta duas estruturas de poder opressivas, Marcelle consegue desenhar uma poderosa cena poética a partir do confronto entre homem e máquina, transplantando o imaginário prometeico para um contexto local e contemporâneo. Mais que simplesmente evocando a imagem utópica de solidariedade e tenacidade, a cena criada em *Confronto* parece enfatizar a resistência do acrobata – e, por extensão, da arte – na sociedade. Somada a ela, o barulho das buzinas e a beligerância demonstrada enquanto os carros tentam romper o bloqueio falam sobre uma assustadora agressividade e da impossibilidade de harmonia social. Nos aproximamos cada vez mais do darwinismo puro.

Cinthia Marcelle trabalha com a invenção de imagens, sejam elas performances, vídeos, ações, fotografias, esculturas ou instalações. Entre outras obras da série *Unus Mundus* – todas investigações da simultaneidade e da sincronicidade –, *Volta ao mundo* (2004) mostra uma praça redonda com nove kombis brancas andando em volta de sua área central, enquanto o tráfego regular da cidade tenta participar do carrossel encenado. Em *Refrão*

* Jochen Volz (Alemanha, 1971) é curador.

(2004), sete casais se beijam por um período determinado de tempo dentro do espaço expositivo, enquanto em *Audição* (2003) oito músicos executam oito composições distintas ao mesmo tempo. Na sua performance mais recente, *Manifestação cinza* (2006), que não faz parte da série *Unus Mundus*, a artista usa um grupo de pessoas coreografadas em uma manifestação cinza.

A maior parte dos trabalhos de Cinthia Marcelle é baseada em instruções muito claras: em *Fonte 193* (2007), por exemplo, a artista contrata um caminhão de bombeiros para dirigir ininterruptamente em um círculo perfeito. Sua mangueira, despejando água em direção ao centro do círculo, cria a imagem de uma fonte ao contrário. Outras de suas obras usam diferentes mídias e técnicas, mas parecem ter suas raízes em imagens poéticas autônomas independentes da sua realização física.

Com frequência marcadas por um certo grau de absurdo, as obras de Cinthia Marcelle parecem extrair seu poder do fato de refletirem a jornada da artista pela vida e o desejo de compreender e experimentar a relação entre o eu e o mundo. Um exemplo extraordinário disso é a série de fotografias *Capa morada* (2003), feita na Cidade do Cabo, na África do Sul, em colaboração com Jean Meeran. A própria artista está representada no contexto arquitetônico da cidade, cobrindo seu corpo com tecidos coloridos exatamente no mesmo tom das paredes ao redor. Ainda que seu volume permaneça reconhecível, seu corpo é apresentado como parte do cenário urbano. O eu é camuflado nesse contexto. De modo recíproco, a cidade gradualmente se torna parte do eu, com o clímax da série na última fotografia, na qual a artista, ela mesma mestiça, desaparece descoberta em um trem lotado.

O questionamento e a verificação são fundamentais para todas as práticas artísticas. Na obra de Cinthia Marcelle, no entanto, a artista parece criar explicitamente circunstâncias ou configurações modelares de maneira a verificar coisas. Um modelo é sempre uma representação abstrata de um sistema a partir do ponto de vista de seu elaborador. Ajuda a simular a realidade, questionar e

compreender. Todos os modelos implicam em redução e abstração, presunções falsas e erro. São, desse modo, sempre latentemente fictícios – mas a ficção ajuda a desvelar a realidade.

Confronto não é sobre a narrativa que desenvolve, nem sobre a fotografia de vídeo. Ao invés disso, é o registro de uma intervenção cuidadosamente encenada na vida pública, e toma a forma de um vídeo de treinamento, uma vez que a artista gostaria de encorajar outras pessoas a copiar o experimento. Esta é a poesia da obra de Marcelle, sempre começando com curiosidade, com uma ideia ou um pensamento transformado em experimento; um experimento que, em última análise, traduz em uma imagem o claro posicionamento de que a arte diz respeito só ao ato de questionar coisas. Respostas são dadas somente enquanto necessárias para estimular novas perguntas. Na próxima vez que pararmos em um semáforo fechado, vamos nos lembrar do experimento na obra de Cinthia Marcelle, e da beleza de sua coragem em propor essas perguntas.

O campo de batalha do século XX

BJÖRN GELDHOF*

Cinthia Marcelle tem a habilidade ímpar de condensar contrastes – complexidade e profundidade – em uma única imagem clara. Sua obra traduz temas sociais contemporâneos em fusões abstratas que são simultaneamente atemporais e contemporâneas, desenvolvendo uma poética que tem base na *land art*, na tradição da pintura abstrata, na performance e na coreografia. Suas obras são como manifestos abstratos que, de maneira subversiva, refletem sobre estruturas sociais e padrões comportamentais.

Marcelle ganhou o primeiro prêmio no Future Generation Art Prize pela sua estonteante trilogia de vídeos, que tem *Cruzada* como centro. Isso marcou o começo de uma colaboração bem sucedida cujo ápice foi a impressionante individual no PinchukArtCentre (Kiev, Ucrânia, outubro de 2011). O *statement* de abertura da exposição era o vídeo *O Século*, realizado em parceria com Tiago Mata Machado.

A imagem de abertura do vídeo é composta por linhas horizontais, superfícies coloridas, material da rua e o muro. Por sua vez, a sombra de um pedaço de arame farpado dá ao espaço uma definição psicológica. Forçosa e friamente, essa sombra impõe uma memória coletiva de repressão, aprisionamento e poder.

Um crescente bombardeio de objetos manufaturados e materiais interrompe essa imagem desolada. Esse ato é ligado, no discurso contemporâneo, à guerra de classes, a protestos e conflitos sociais. Mas, em um sentido mais profundo, ele diz algo sobre a natureza humana: sobre a ideia de resistência. Essa não é só a resistência de alguém que está sendo oprimido e usa a violência para se libertar de seu opressor, mas também descreve a inevitável capacidade de violência e destruição da humanidade. É tanto sobre o vândalo, o ditador, quanto sobre a vítima.

As combinações rítmicas de sons produzidos pela sucessão de objetos em queda funcionam

* Björn Guendolf (Bélgica, 1979) é curador e gestor.

como um coro, representando a linguagem do “conflito”. Esse ato parece coreografado, e quando combinado com o ritmo dinâmico dos objetos em queda, distingue-se da agressão descontrolada com a qual usualmente estaria associado. Enquanto a câmera fixa e a localização abstrata criam um ar de distanciamento frio, o ritmo e o som evocam uma emotividade envolvente.

No contexto da obra em vídeo de Cinthia Marcelle, este é também um manifesto abstrato. O tema de *O Século* é atemporal; coreografia, ritmo, formas geométricas e movimentos cíclicos criam distância; mas as lâmpadas fluorescentes, as caixas de plástico, os capacetes de segurança, os barris de gasolina, pneus de carros, rodas de bicicleta e baterias marcam o campo de batalha do século XX.

O segundo trabalho na exposição, *See to be Seen* (2011), sutil e poeticamente persegue a noção do campo de batalha como paisagem. Paisagem é um tema chave que percorre toda a obra de Marcelle. Através da sua muito louvada trilogia de vídeos, por um lado, e por outro com *Geografia* (2003), sua obra se liga fortemente, tanto direta quanto indiretamente, a projetos de *land art* dos anos 1960. Contudo, com *See to be Seen* Marcelle não intervém em uma paisagem existente, mas traz uma paisagem abstrata para o espaço do museu.

Um carpete laranja escuro representa uma paisagem montanhosa. No seu ponto mais alto, a macia e homogênea superfície laranja é interrompida pelo volume ameaçador de um carpete enrolado, revelando o tecido do lado “de dentro” do carpete. Uma vez no topo, surge a possibilidade de a instalação ter outro lado, o de dentro. Alcançado esse outro lado, o espectador descobre um penhasco: uma montanha de poeira preta.

Marcelle sugere que a paisagem irá continuar; que está se expandindo e que ainda não foi encoberta. Como alternativa, isso poderia ser entendido como um gesto de desvelamento: o carpete é retirado para revelar o que ficou coberto por anos, em uma análise geológica.

See to be Seen parte da ideia de “varrer coisas para debaixo do tapete”. Essa metáfora significa literalmente “fingir que um assunto difícil não existe”, ou “ignorar algo”. Em

outras palavras, todos os traços de problemas e conflitos ficam enterrados, ou escondidos. Marcelle extrai a semente da metáfora e permite que ela germine, abraçando a tendência humana geral para “ocultar” ou “ignorar”.

A metáfora vai mais fundo. Uma paisagem que foi aberta à interpretação por séculos oferece um *insight* da história do nosso planeta e, num certo sentido, carrega traços da história da vida na Terra. Mas a poeira é também um conceito que remete ao Gênesis, capítulo 3, no qual Deus fala com Adão justo antes de bani-lo do paraíso: “porquanto és pó, e em pó te tornarás”. Nesse sentido, a massa uniforme na parte de trás da instalação é um *memento mori* abstrato e monumental. E mais, a paisagem conjura nosso passado coletivo; se torna a impiedosa fusão das histórias individual e coletiva, na qual a cultura, a guerra, o amor, a sociedade e as nações são condensadas nas ondas de uma homogeneidade material.

O público participa de uma interação dinâmica com *See to be Seen*. Ao andar descalço pela paisagem, o espectador experimenta as qualidades sensuais do carpete. O laranja macio assemelha-se a musgo e sua cor é remanescente do solo rico em minério de ferro de Belo Horizonte, que conhecemos das obras de Marcelle *Fonte 193* (2007), *475 Volver* (2009) e *Cruzada* (2010).

O carpete se torna campo para performances, onde o espectador corre, anda, rola e pula na paisagem, em uma tentativa de controlar sua velocidade na decida íngreme. Como alternativa, também pode ser um lugar para meditação ou leitura.

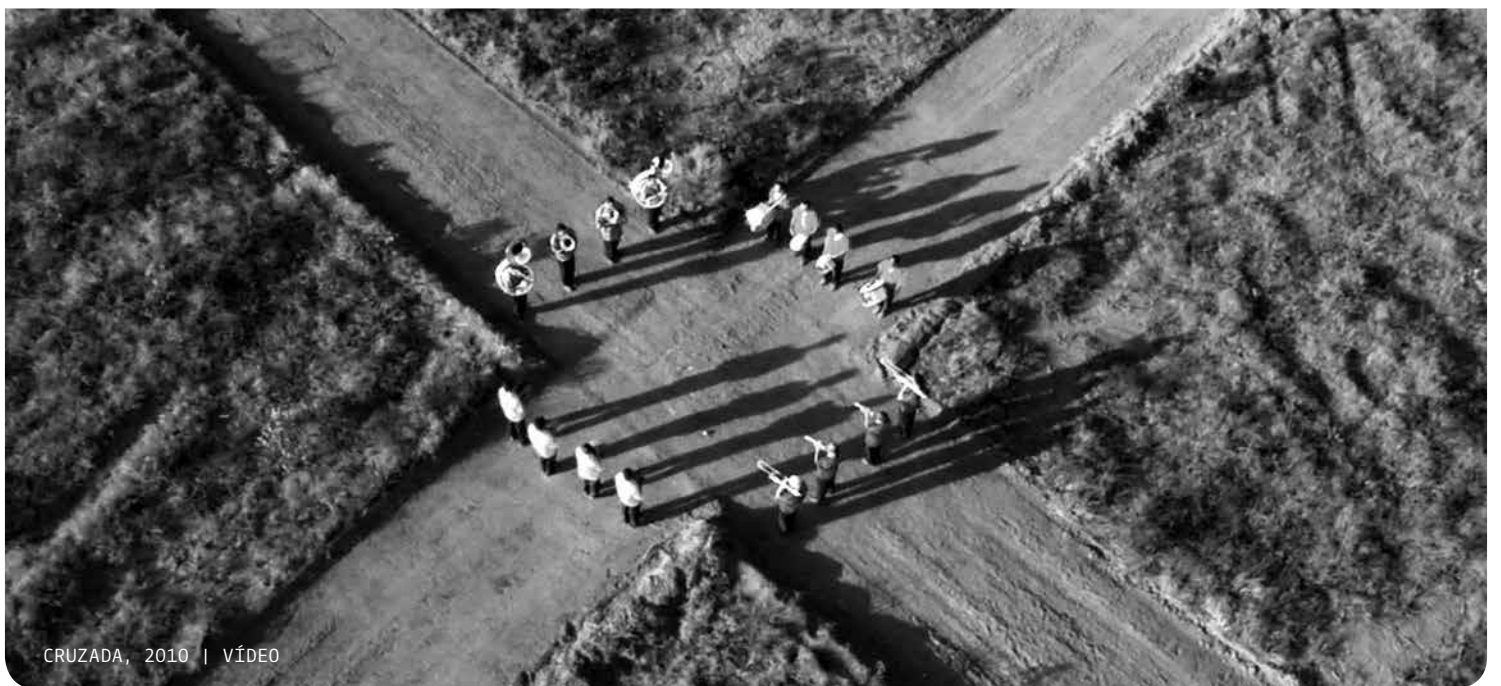
A frente de *See to be Seen* é divertida, viva, ingênua e cheia de humor, mas é observada ameaçadoramente pela presença situada para além da paisagem. Seu fundo age como um contraponto essencial à sua frente. O material acumulado simboliza a passagem do tempo, e nos lembra da nossa história e da nossa mortalidade. Mas aqui Marcelle também rompe a uniformidade, espelhando o carpete laranja no teto e sugerindo desse modo um por ou nascer do sol no exato lugar onde o material preto se sobressai. *See to be Seen* é um ato cíclico e escultural sobre a vida e a morte, a lembrança e o esquecimento.



FONTE 193, 2007 | VÍDEO



475 VOLVER, 2009 | VÍDEO



CRUZADA, 2010 | VÍDEO

Cinthia Marcelle

POR FABIO CYPRIANO*

Uma das primeiras obras em exposição na 13a Bienal de Istambul (2013) – *Mom, Am I a Barbarian?* – era o vídeo *O século* (2011), da artista brasileira Cinthia Marcelle em parceria com Tiago Mata Machado.

Criado em 2011, portanto dois anos antes da mostra, o trabalho não possuía nenhum vínculo com as manifestações que tomaram parte de Istambul em defesa do parque Gezi e contra o primeiro-ministro Recep Tayyip Erdogan, que inclusive transformaram o conceito da Bienal turca.

Dentro da exposição, contudo, era impossível não relacionar os detritos sendo jogados na rua com uma estranha fumaça surgindo em meio a eles, tal como vistos em *O século*, às recentes cenas de confronto com a polícia e o uso de gás lacrimogêneo na capital turca.

Essa nova leitura do vídeo tornou-se possível por conta da estratégia que Marcelle vem desenvolvendo de criar imagens suficientemente abertas e ambíguas, permitindo sempre a atribuição de novos sentidos ao trabalho.

Essa estratégia está, de fato, no centro de sua poética, e *O século* revela-se um ótimo exemplo. Do alto e em apenas uma direção – da direita para a esquerda – latas, pneus, lâmpadas, baldes, caixas e outros objetos descartáveis, muitos em cor vermelha, são jogados em uma calçada. Esse acúmulo de detritos no espaço público gera uma névoa que, por vezes, recobre toda a tela, enquanto se ouve sons, como o latido de cachorros. Depois, a mesma situação é vista de modo espelhado, ou seja, o descarte ocorre da esquerda para a direita.

Claro está que Marcelle não trabalha diretamente com uma ideia de representação: o lixo é o lixo, a calçada é a calçada e o violento ato de arremessar é real. Contudo, há aí uma visível encenação, que dá a esses elementos do cotidiano um leve deslocamento

* Fabio Cypriano (Brasil, 1966) é professor, jornalista e crítico de arte.



de sentido e permite ao espectador criar sua própria narrativa. Isso ganha maior repercussão quando Marcelle e Machado espelham a ação, no segundo momento do vídeo, criando uma espécie de jogo, onde direita e esquerda acabam se tornando iguais.

Assim, estaria *O século* apontando para o fim das ideologias no século 20? Ou abordando o excesso de consumo e seu decorrente descarte na sociedade contemporânea? Ou ainda o trabalho aponta para a dificuldade de diálogo? Todas essas leituras são possíveis, mas o vídeo é suficientemente ambíguo para que cada um possa criar a sua própria versão. Dentro do contexto de uma bienal que tematizou os conflitos de rua, como a recente edição de Istambul, essa leitura foi potencializada, mas a obra segue misteriosa o suficiente para garantir outras versões.

Entre elas, há ainda uma que seria até mais adequada ao contexto da cultura brasileira: o descaso com o espaço público e a sujeira – real e simbólica – que se acumula em meio à paisagem urbana. Mesmo assim, a obra não faz uma crítica literal, não é didática ou mesmo publicitária sobre essa questão, sendo apenas suficientemente porosa para deixar que cada observador crie sua própria história.

Aqui está uma outra ideia chave na poética de Marcelle: evitar o óbvio e a literalidade. Com isso, ela se aproxima de um procedimento que o poeta e escritor cubano José Lezama Lima observou em certas produções culturais na América Latina, que é a criação de um “espaço aberto”¹. Para ele, a originalidade do barroco latino-americano, com toda uma característica praticamente cinética na escultura, está na apropriação da ideia de deslocamento que demandam as amplas paisagens latino-americanas. De certa forma, ele aponta como os signos abaixo do Equador podem conter até conteúdos opostos, já que convivem com uma maior diversidade por conta dos amplos territórios.

Dessa forma, Marcelle, que nos últimos

1. Conceito desenvolvido por José Lezama Lima em *A Expressão americana*. São Paulo (1988): Brasiliense.

cinco anos surgiu como um dos destaques da nova geração de jovens artistas brasileiros, acaba se sobressaindo não tanto por retratar questões brasileiras em suas obras, mas por criar obras que, de fato, estão muito sintonizadas com um tipo de pensamento latino-americano e, por extensão, brasileiro.

O vídeo *Cruzada* (2010) é um ótimo exemplo desse procedimento. Nesse trabalho, 16 músicos em grupos de quatro encontram-se em um cruzamento. Para alcançá-lo, cada grupo responsável por um tipo de instrumento (pratos; taróis e bumbos; trompetes e trombones; bombardinos e tubas) caminha por uma via isoladamente, tocando de forma desorganizada. Somente após se encontrarem no meio do caminho, em uma paisagem um tanto desértica, todos se misturam e saem tocando de maneira harmonizada a mesma canção.

A estratégia para produção de sentido, aqui, é muito semelhante ao que aponta Lezama Lima: ela ocorre graças ao deslocamento. É ao caminhar e no encontro com o outro que os 16 músicos conquistam sincronia; a transformação acontece no meio do caminho, no cruzamento.

Essa obra apresenta ainda outros dois importantes elementos da poética de Marcelle: o caráter colaborativo – já que a artista depende dos 16 músicos que seguem suas instruções para a realização do trabalho –, e o caráter coreográfico, pois o deslocamento dos corpos dos músicos no espaço obedece a princípios que lembram uma dança.

Essa noção de colaboração, de certa forma, pode ser estendida ao pensamento artístico mais radical do Brasil dos anos 1960, que pedia pela participação do outro na produção artística e questionava o primado do artista como criador essencial de uma obra.

Um dos primeiros trabalhos de Marcelle, *Capa morada* (2004) aponta justamente para essa última questão. A série é composta por quatro fotografias, nas quais a própria artista se mimetiza, com o uso de tecidos, à paisagem, em geral espaços públicos como um ponto de ônibus ou uma vitrine de loja. Nesse trabalho – novamente uma espécie de jogo, onde o observador precisa buscar o ser mimético – Cinthia Marcelle cria uma espécie de manifesto sobre a importância

da imersão do artista em seu contexto. É como se o contexto determinasse a ação do artista, e sua inserção aí provocasse uma sutil transformação. Contudo, ao contrário dos *Parangolés* de Hélio Oiticica, que buscam criar um sujeito ativo, as capas de Marcelle apontam para um espécie de reclusão, como se frente ao real restasse apenas uma atitude mínima, discreta, de mesclar-se para buscar um equilíbrio.

Essa atitude passiva, entretanto, ganha outro caráter em *O sábio* (2009), fotografia na qual uma pessoa segura uma pilha de tijolos, em sentido oposto aos tijolos como estão armazenados no fundo da imagem. Aqui, sábio é quem destoa do sistema e cria sua própria maneira de exercer sua função.

Esse caráter narrativo, praticamente fabular, por meio de fotografias torna-se mais evidente na série de quatro dípticos criados em 2011: *O discípulo praticante*, *O colecionador*, *A herdeira* e *O cosmopolita*. Marcelle propõe narrativas novamente abertas, mas que são direcionadas pelos títulos que cada díptico apresenta, em geral sobre personagens que poderiam pertencer ao circuito das artes. *O colecionador*, por exemplo, apresenta um homem com terno branco segurando uma pasta executiva na primeira imagem, enquanto, na segunda, esse mesmo homem carrega sua pasta, agora aberta. Dela escorre uma areia branca, também presente no ambiente de ambas as imagens. Novamente, a artista cria uma possibilidade de narrativa, mas que se apresenta aberta o suficiente para permitir diversas leituras. *O colecionador* seria um burocrata de terno e gravata, que coleciona o que está em abundância apenas por um gesto possessivo?

De certa maneira, o mesmo tipo de questionamento ocorre em *A herdeira*. Nesse díptico, a primeira fotografia apresenta uma mulher arrastando um saco cheio, em um ambiente de ruínas, enquanto na segunda imagem a personagem aparece despejando todo seu conteúdo, que parece ser composto por pedaços da ruína na paisagem. Aqui, novamente, Marcelle aborda o ato de possuir, primeiro como uma difícil sina, depois como algo que é totalmente descartável. Mais uma vez, a

artista não é literal, nem didática, criando pequenas cenas, que mesmo que claramente encenadas, permitem distintas interpretações.

Carregadas de ironia, especialmente por conta dos títulos, essas imagens se constroem de elementos banais, como a pasta, o saco ou mesmo as varas de metal de *O cosmopolita*. Nesse último caso, o díptico é composto por um operário que, na primeira foto, segura um grupo de varas metálicas e, na segunda, as observa espalhadas no chão, como se estivesse jogando um popular brinquedo infantil. O cenário segue dramático como nos demais pares, mas ao mesmo tempo realista. No entanto, todas as ações que neles acontecem parecem deslocadas, o que provoca um estranhamento, como se houvesse uma charada a ser resolvida.

Em cada um desses dípticos, a abertura poética construída por Marcelle provoca o observador. É como se *O discípulo praticante*, o último díptico, representasse o próprio espectador ideal de sua obra. Nele, primeiro vê-se um trabalhador lixando uma parede branca e, na sequência, ele praticamente desaparece imerso na poeira que sua labuta provoca. Novamente, como em *Capa morada*, há uma situação de metamorfose, na qual o personagem mimetiza o ambiente. Para se ler a obra de Marcelle, a imersão é sempre necessária.



VIAJANTE ENGOLIDO PELO ESPAÇO, 2013 | INSTALAÇÃO

Cinthia Marcelle

BERNARDO JOSÉ DE SOUZA*

Sob ampla supervisão e estrito controle, Cinthia Marcelle penetrou os temerários domínios de uma das mais pesadas indústrias das quais se tem notícia: a siderúrgica. Dos campos de mineração, onde é feita a extração do ferro para a produção do aço, até as gigantescas plantas que fabricam as densas e espessas placas utilizadas pelas mais diversas indústrias, absolutamente tudo na corporação Gerdau aponta para uma escala sobre-humana, uma paisagem na qual a presença do homem confunde-se com a tecnologia não apenas devido ao porte desse poderoso complexo industrial, mas sobretudo porque a automação dos equipamentos é tão crescente quanto necessária.

A matéria-prima que se esconde abaixo da superfície terrestre serve de insumo, entre outros fins, para a edificação vertical das estruturas arquitetônicas que formam os complexos urbano e industrial das grandes cidades do mundo e das Minas Gerais, o estado brasileiro onde nasceu a artista e que foi cenário de um dos mais perversos ciclos de exploração da metrópole portuguesa sobre a colônia brasileira: o ouro extraído pelos escravos africanos serviu igualmente à construção de palácios e igrejas em Portugal e Inglaterra, verdadeiros monumentos ao imperialismo europeu tão resplandecentes quanto perversos, reveladores da dominação britânica sobre a coroa lusitana e consequentemente desta sobre o Brasil.

Há algum tempo Cinthia Marcelle está interessada no riquíssimo solo de sua terra natal (objeto de outras obras suas), cuja coloração rubra indica a forte presença do minério de ferro, razão pela qual diversas mineradoras estão localizadas naquele estado, fazendo-se notar ao longo das muitas estradas que escoam seus produtos ao resto do país e alhures. Para a 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, a artista circulou pelos interiores e exteriores da Gerdau, absorvendo na pele o calor das grandes estruturas que fundem o aço

* Bernardo José de Souza (Brasil, 1974) é curador.

e acumulando sobre ela o pó que reveste todo o processo de fabricação do poderoso metal, tão denso e pesado que inviabiliza o manuseio humano e transforma seu beneficiamento numa tarefa hercúlea, digna dos deuses ou de tremendo aparato tecnológico, guias e guindastes afins.

Diante desse cenário de ficção científica, tão insondável e impenetrável quanto a Zona do filme *Stalker*, dirigido pelo cineasta russo Andrei Tarkovsky, a artista optou por trabalhar a superfície, as camadas epidérmicas de tal processo de transformação da natureza. Em contato com o ar, o nobre metal sofre a ação da atmosfera, oxidando-se – assumindo a mesma coloração avermelhada do solo de onde provém e que lhe deu origem –, recuperando assim algo da natureza que lhe foi suprimida ao longo do extenso processo de seu beneficiamento.

No Memorial do Rio Grande do Sul, a artista constrói uma área imantada à qual o óxido carmim da ferrugem adere, formando uma zona de atração, um campo de força onde estão concentrados os elementos constitutivos da obra da artista e, mais especialmente, de sua experiência durante o programa Máquinas da Imaginação. Superfície e profundidade são extremos não apenas do ciclo de produção do aço, mas também da produção artística em geral. Ao contrapor o que é visível àquilo que está oculto, quer seja na memória, no subsolo, no campo das ideias ou na abstração do pensamento, Cinthia Marcelle nos faz perceber que há muito mais a ser descoberto do que as camadas aparentes nos dão a entender.

Tão sutil quanto brutal, sua obra dá conta daquilo que é visível embora inescrutável em sua complexidade, exposto em parte porém oculto em sua totalidade, tão comentado quanto silenciado, insondável e intrigante. O exercício metonímico permite à artista tratar do universal e do particular – a parte pelo todo –, nos revelando as misteriosas camadas que compõem a exploração promovida pelo homem, quer seja do inconsciente, do subsolo ou mesmo daquilo que se encontra sobre a superfície terrestre.

24

FOTO: MATHEUS ROCHA PITTA



SOBRE ESTE MESMO MUNDO, 2009 | INSTALAÇÃO

Sobre este mesmo mundo

ISOBEL WHITELEGG*

Seja a partir de parâmetros físicos ou imaginários, nós nos entendemos em relação a um mundo. Se estarmos em um mundo compartilhado é algo de que temos certeza, devemos ter igual convicção que nem todas as percepções sobre ele são iguais, e que nosso sentido de um mundo, em última análise, é a junção de múltiplos mundos idiossincráticos. A obra de Cinthia Marcelle imagina o mundo nesses termos – como um campo padronizado por correlações interlaçadas e interseccionadas, de cujas correspondências podemos deduzir um sentido.

Enquanto enfatiza as reais relações que nos autorizam a ser agentes na criação de um mundo compartilhado, a obra de Marcelle também se dirige ao sentido mais amplo de estar no mundo, à tentativa de imaginar sua extensão mais extrema e ao hábito de nos distanciarmos do que observamos em direção à formação de leis gerais. Suas obras em vídeo são com frequência compostas por planos aéreos contínuos; essa perspectiva imaginária, do mundo visto de cima, permite que a ação seja percebida como imagem, enquanto enfatiza o que se perde e se ganha em sentido na medida em que mudamos o foco de atenção entre especificidade e generalidade. O vídeo nesta exposição, *Buraco negro* (2008) – realizado em parceria com Tiago Mata Machado –, registra o movimento da poeira branca em uma superfície preta enquanto ela é deslocada por exalações de ar. Fora de quadro, o ruído de uma íntima troca de respirações contrasta com padrões abstratos que evocam constelações. Enquanto a trilha sonora afirma um mundo humano palpável, essa intensidade íntima é ao mesmo tempo diminuída por um ponto de vista que altera sua escala de significância.

Sobre este mesmo mundo, obra nova da qual a exposição toma seu título, navega o mundo do aprendido ao se deslocar de um objeto familiar (uma lousa) para uma visão temporalmente expansiva do aprendido como um mundo que é escrito e reescrito –

e, subsequentemente, o próprio mundo como algo que é descoberto e redescoberto pelo aprendizado, com seus parâmetros sendo alterados na medida em que certezas são questionadas, contraditas e restabelecidas. A superfície horizontal estendida dessa lousa carrega, nos seus rastros de inscrições e apagamentos, uma débil e ilegível convergência de aulas passadas e presentes. No chão abaixo dela, o pó de giz, resto de sucessivas marcas e limpezas, foi deixado ali, formando uma paisagem com picos e depressões.

Um questionamento da ideia de um mundo se desenvolve em outros lugares da prática de Marcelle, mais explicitamente no contexto da série em andamento *Unus Mundus*. Nessa série, Marcelle põe em jogo uma poética da densidade e da distribuição, refletindo um dos modos persuasivos com os quais ordenamos o mundo – em centros concentrados e margens dispersas. No mundo social, padrões de comportamento estão sujeitos a leis de organização hierárquica estabelecidas e previsíveis. Nessa série, Marcelle reordena a norma estabelecida, experimentando com o efeito da acumulação, da multiplicação e da ação coletiva. A intervenção em escala urbana *Confronto* (2005), por exemplo, transforma o papel de um malabarista no semáforo introduzindo um grupo de malabaristas na mesma situação. Sua densidade súbita enquanto grupo confere a eles o poder de ficar parados quando o semáforo abre, bloqueando o tráfego e deslocando-se da diversão para uma postura de confronto. A série como um todo envolve reunir coisas ou pessoas de acordo com qualidades particulares, tipos ou comportamentos; inclui nove kombis brancas idênticas dirigindo sincronizadamente ao redor da mesma praça (*Volta ao mundo*, 2004) e sete casais vestidos de maneira semelhante beijando-se ao mesmo tempo (*Refrão*, 2004). Na descrição dessas ações, Marcelle relaciona a cena temporária que elas criam à especulação da sua extensão rompida – perguntando ‘quantas kombis estão dando voltas em uma praça, agora?’, ‘quantos casais estão se beijando?’.

O mundo tal como imaginado em *Unus Mundus* é padronizado por atos simultâneos que ocorrem em espaços separados em um dado momento no tempo – um mundo compartilhado

* Isobel Whitelegg (Reino Unido, 1976) é historiadora da arte, curadora e pesquisadora.

que parece apoiar a iminente descoberta da coincidência. Desse modo, a obra de Marcelle busca o ponto onde coincidências se tornam significativas e ultrapassam sua definição, implodindo a própria definição de causa e efeito. Uma fronteira incerta entre acaso e decisão contribui para a história de como a exposição no Camberwell se desenvolveu. Uma vez que estávamos trabalhando com materiais particulares – lousa e giz –, eles exerceram uma influência seletiva, transformando-se em algo que percebemos e que evoca uma memória. Uma dessas lembranças foi a travessura orquestrada por Michael Asbury e seus colegas de escola. Sem que os professores soubessem, eles equilibraram as cadeiras de uma sala inteira sobre pedaços de giz. Essa anedota foi subsequentemente recriada por Marcelle no trabalho *R=0 (Homage to M.A.)*. Na exposição, uma travessura ingênua é reaplicada como uma lição intuitiva sobre a mecânica do equilíbrio estático. O público é orientado a executar a mesma tarefa para redescobrir o mundo segundo uma lei universal da física – não solucionando uma fórmula newtoniana, mas por tentativa e erro. A inclusão dessa homenagem tipifica outro aspecto do modo de Marcelle trabalhar. Ela é uma artista que aprende tanto nas colaborações quanto outros trabalhando sozinhos, e não trata a influência externa com ansiedade, ao contrário: trata-se de uma forma de relacionamento que ela afirma. Suas séries *Educação sentimental* e *Opinião*³, ambas iniciadas em 2004, tomam a forma de desenhos de exposições que Cinthia visitou e palestras que assistiu. Compõem um mapa parcial e em desenvolvimento das potenciais influências que inevitavelmente marcam seu pensamento e sua prática. Dado que de fato vivemos em um mundo compartilhado, esse trabalho parece sugerir que nosso medo de sermos influenciados pelos outros é paradoxal. A prática de Marcelle re-imagina a influência como algo que surge sempre por relação e re-relação; consequentemente, o evento da originalidade ou da invenção não pode ser isolado em um indivíduo ou lugar, mas pode ser pensado como um padrão idiossincrático, formado em um mundo que é a incontável acumulação de tudo que nós já vimos e aprendemos.

28

FOTO: PEDRO MOTTA



O DISCÍPULO PRATICANTE, 2011 | FOTOGRAFIA

Carta

MARILÁ DARDOT*

Cin, meu par,

Um dia você me ligou dizendo: Mari, semana que vem vou pra África! Quase morri de susto – a África era pra mim um lugar quase imaginário, mítico, a África era o aberto. Estávamos em agosto, mês dos ipês floridos, e após três anos de espera poderíamos enfim fazer o *Irmãs*. Os amigos ajudaram: passamos noites fazendo juntos as flores de papel crepom; e um dia antes de sua viagem colorimos os chãos dos ipês com suas cores trocadas, num dia nublado e muito frio. E então você sumiu. Foi pro lado de lá do mar.

Foi um mês que aqui passou corrido como sempre – as andanças e afazeres cotidianos fazem o tempo e os olhos não se demorarem tanto. Mas eu sabia que pra você o tempo devia andar diferente. Fui a São Paulo. Andava à toa pela Avenida Paulista, quando de repente percebi que eu andava rápido demais, apesar da minha falta de pressa ou destino: eu ia no fluxo dos pedestres, que seguiam o ritmo da cidade numa segunda-feira qualquer. Fiquei pensando nisso, em como a cidade nos invade, nos faz querer pertencer a ela. E tentava imaginar quais seriam as invasões africanas em você. Quando recebi seu primeiro e-mail, você já me parecia outra, desconectada daqui, mergulhada na descoberta de um mundo outro.

Ao ver *Capa morada*, percebi o seu processo de mergulho. Lembrei que em *Irmãs* usamos os contrastes das cores complementares para tornar vivos os olhos à experiência cotidiana dos ipês nas ruas de nossa cidade. Você, ao contrário, ainda tinha na África os olhos vivos demais – o corpo é que pedia pertencer àquele lugar. Você se deslocava na cidade procurando abrigos, como nômade que constrói uma morada para cada paisagem. E pelas cores você se fez parede, coisa, gente, se fez a mestiça que já era entre os mestiços de lá.

Sua sempre,
Mari.

* Marilá Dardot (Brasil, 1973) é artista.



Publicação realizada no contexto da exposição *Trilogia*, da artista Cinthia Marcelle, no Galpão VB entre Junho e Agosto de 2016.

Realização

Associação Cultural Videobrasil

Coordenação

Thereza Farkas

Edição e tradução

Gabriel Bogossian

Design

Lila Botter

Revisão

Márcia Macêdo

Agradecimentos

Ahmad Makia

Bernardo José de Souza

Björn Geldhof

Cinthia Marcelle

Fabio Cypriano

Fabio Moraes

Flash Art International

Fundação Bienal do Mercosul

Galeria Vermelho

Hans Ulrich Obrist

Isobel Whitelegg

Jean Meeran

Jochen Volz

Júlia Rebouças

Marcos Gallon

Marilá Dardot

Michael Asbury

Sharjah Art Foundation

Tiago Mata Machado

Impressão em laser sobre alto alvura 90 g/m²

e color plus Fidji e Toquio 120 g/m²

Tipografia Fedra Mono

Primeira tiragem 60 exemplares

GALPÃO VB | ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL

Direção geral e curadoria

Solange O. Farkas

Direção de programação
e institucional

Thereza Farkas

Curador assistente

Gabriel Bogossian

Assistente da direção

Camila Schmidt Veiga

Coordenação de produção

Rafael Moretti

Produção de exposições

Carolina Câmara

Coordenação editorial

Teté Martinho

Produção editorial

Deborah Moreira

Assistente de produção

Juliana Caffé

Pesquisador

Ruy Luduvicé

Assistente de pesquisa

Régis Alves

Assistente de arquivo

Juliana Costa

Audiovisual

Leonardo Zerino, Samuel de Castro

Coordenação de comunicação

Ana Paula Vargas

Design

Lila Botter

Desenvolvimento web

Eduardo Haddad

Mídias sociais

Kátia König

Financeiro

Jô Lacerda

Logística

Marcella G. Mello

Assistente administrativa

Divy Cristina

Manutenção

Marcos Santana da Silva

GALPÃO VB | ASSOCIAÇÃO CULTURAL

VIDEOBRASIL > Espaço de exibição, reflexão, encontro e pesquisa, o Galpão VB foi desenhado para ativar a coleção de vídeo construída em três décadas de atividade da Associação Cultural Videobrasil.

Com foco na produção do Sul global, o Acervo Videobrasil abrange obras que participaram do Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil, trabalhos doados por artistas, obras-chave da videoarte internacional, registros de performances, testemunhos, documentários, publicações e documentos, num total de quase 10 mil itens.

Inaugurado em 2015, o Galpão VB é o primeiro equipamento com programação de artes visuais da Vila Leopoldina, zona oeste de São Paulo, e abriga exposições, programas de filmes, seminários, cursos e oficinas, residências artísticas e laboratórios de criação e reflexão. Assim, vem tornar mais constante a relação de encontro e troca com a comunidade de artistas, curadores e pesquisadores, tão valorizada pelo Festival, além de colocar o Acervo em contato permanente com o público.

GALPÃO VB

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL

