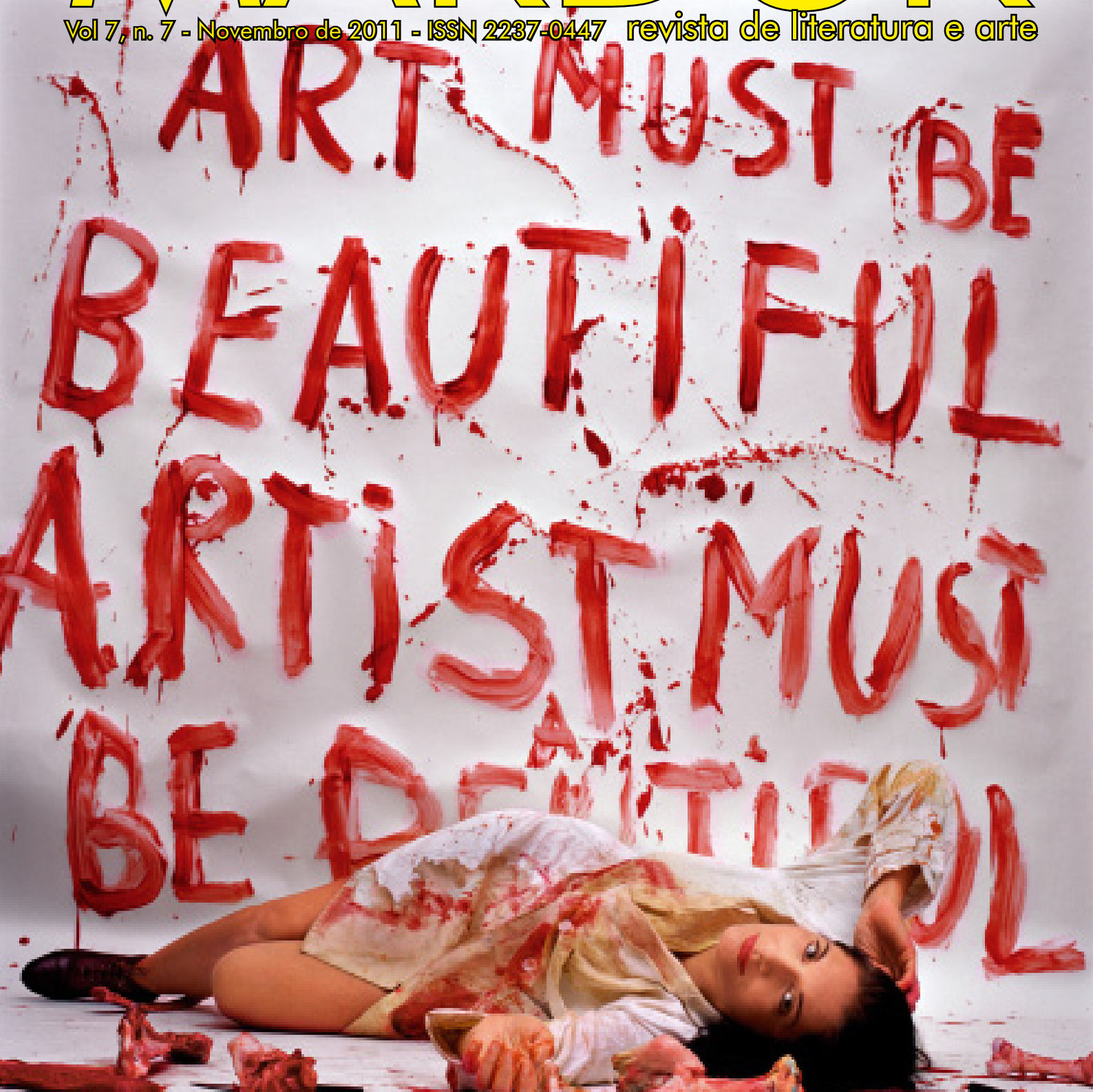


MARDUK

Vol 7, n. 7 - Novembro de 2011 - ISSN 2237-0447 revista de literatura e arte



ARTE

novas direções?



Imagens de performances de Marina Abramovic

queméquem pg. 04

oque? pg. 05

imagensdeum pg. 06

outrasvozes pg. 12

ouça pg. 20

leia pg. 26

prosaoupoesia pg. 31

assista pg. 37

imagensdooutro pg. 40



Luis Osete é um de nossos mais constantes colaboradores, trazendo textos com uma economia de palavras que, de tão certas, demonstram seu estilo refinado. Como prova de sua multiplicidade de formação (ele é jornalista e quase psicólogo), na seção imagens de um há fotos produzidas por ele a partir de eventos de arte.



Alexandre Reis é filósofo e pintor. Atuando tanto nos estudos de Ética quanto de Estética, é dele o texto sobre A origem da obra de arte, obra do filósofo alemão Heidegger sobre a produção de arte e seu valor ontológico.



Uriel Bezerra é estudante de Artes visuais. Um dos editores da Marduk, ele traz nessa edição uma análise da arte contemporânea representada pela performer Marina Abramovic.

EDITORIAL

Para onde vai a arte? Há novos caminhos ou ela estaria num impasse? Que linguagens poderiam hoje definir a arte? É sob as indagações (terão respostas?) que a Marduk deste mês se apresenta. E as indagações, nesse caso, voltam-se para os caminhos que as artes moderna e contemporânea podem seguir, ou seguirem.

Partindo disso, esta edição abre com uma resenha a respeito do fotógrafo Herbert Bayer, famoso pelas edições da revista Bauhaus, símbolo máximo do design e da arquitetura moderna, e por fotos repletas de sobreposições e sentidos surreais. Em seguida, na seção, outras vozes, há uma entrevista com a professora e artista Maria do Carmo Niño, onde ela faz uma produtiva discussão da arte que se faz hoje.

Ainda nesta edição, na seção ouça, há um texto a respeito da carreira da cantora islandesa Björk, que acabou de lançar um projeto inovador em que música mescla-se com jogos interativos e imagens, numa junção rara de diversas artes para criar um mesmo objeto para, por fim, ven-

der música.

Na seção assista, Uriel Bezerra faz uma reflexão acerca da obra da performer Marina Abramovic, artista que testa os limites da expressão usando o corpo como ferramenta estética através de vídeos cujo impacto nos toma por um longo tempo. Completando os textos sobre os fazeres artísticos, o professor de Filosofia Alexandre Reis apresenta A origem da obra de arte, um tratado ontológico escrito por Heidegger que dá a qualquer objeto artístico uma dimensão transcendental.

Na seção prosaoupoesia, são apresentados trechos do famoso texto de Mallarmé, Um lance de dados, poema que, de algum modo, sintetizou a modernidade artística na literatura ao juntar a força imagética do verbo com disposição estética do espaço, antecipando conquistas futuras, como o concretismo no Brasil. Por fim, na seção imagensdooutro, fotos de nosso constante colaborador LuisOsete.



Afonso Henrique Novaes Menezes



Herbert Bayer - a fotografia como objeto de arte

Por Afonso Henrique Novaes Menezes



Herbert Bayer concentrou em suas fotos o melhor da modernidade e do surrealismo, definindo um padrão de arte acima da média no universo da fotografia

É fato sabido por todos que a fotografia demorou muito tempo para ser definida como arte. É fato sabido também que, independente desse reconhecimento, muitos fotógrafos realizaram trabalhos que, numa avaliação posterior, passaram por classificações diversas, as quais moldaram os gêneros de fotos a partir de uma época, de uma atitude ou de uma linguagem. É daí que temos o fotojornalismo, a fotografia de moda, o retrato, entre outros. Assim, o critério do que é ou não artístico veio a ser categorizado pelo olhar daquele que travava contato com as imagens ali expostas.

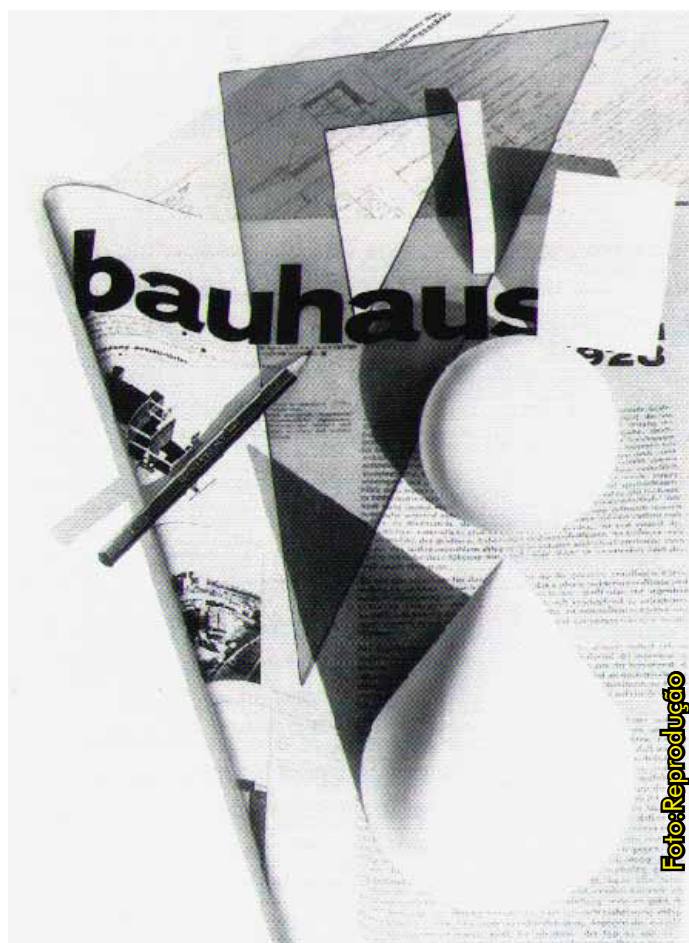
Talvez ainda hoje tais questões (ser ou não arte) ainda perpassam na percepção de quem vê as imagens, independente de cada tempo ou de cada tema que se apresente. É a velha pergunta: a partir de que momento uma obra passa a ser arte? Ou, mais especificamente, a partir de que momento uma fotografia deixa de ser o mero registro do tempo fixado em instantes e é, de fato, uma obra de arte?

Herbert Bayer nasceu na Áustria e foi lá que levou muito de sua formação diversificada (tipógrafo, publicitário, pintor, escultor) para a Bauhaus, escola de arquitetura e design cuja importância no início do século XX serviu para indicar muitas das tendências futuras também nas diversas expressões de arte, e onde ele estudou de 1921 a 1925, tomando contato com Kadinsky e Schlemmer. Daí não demorou a colaborar com a revista da Bauhaus, atuando sobretudo na impressão e design da revista. E foi nesse momento que ele passou a trabalhar como fotógrafo.

Ao observar esse brevíário de vida de Bayer vem a inevitável pergunta: pode alguém ter formação em Arte e isentar-se de criar algo sem uma intenção artística? É possível desvincular o prazer da criação artística daquilo que se produz como objeto (de arte)? Tais questionamentos seriam válidos em seu tempo e ainda hoje ecoariam de modo renovado, uma vez que noções como essência, perenidade e eternidade põem em xeque tudo o que se tem produzido como expressões artísticas, seja na escultura, pintura, música e, também, na fotografia, hoje banalizada pelo excesso das redes sociais e seu mundo de

Foto: Reprodução

felicidade de plástico, como num filme dos anos 50 que a sessão da tarde insiste em repetir.



Capa da Bauhaus, 1928

Sendo assim, é necessário retomar o que se falou no início desse texto: se a fotografia sofreu rejeições em se localizar como arte, a partir de que traço, momento ou obra ela pode ser assim definida? Desde sua criação, no final do século XIX, até os anos de 1930 havia uma necessidade de apresentá-la, divulgá-la, defini-la e, por fim, colocá-la além dos espaços íntimos de cada casa. Mais que isso, fez-se necessário que ela suplantasse a vida ao retratá-la e, explodindo os limites do sentido, superá-la, transcendê-la.

Em 1925, Bayer emigra para os Estados Unidos. Lá, traz, além de sua experiência na Bauhaus, uma intensa relação com o Surrealismo. De tudo isso, surgem imagens inusitadas, como o Autorretrato, de 1932, ou o Habitante solitário da grande cidade, também de 1932 e que serviu de inspiração até para capa de disco do duo ele-

trônico Chemicalbrothers. Tanto em uma quanto em outra ficam nítidos o rompimento com uma certa linearidade narrativa, subvertendo os limites do retrato, dando-lhe outros sentidos, e de um desvio de significados expostos pela misturas e sobreposição de signos.

No autorretrato, o olhar de espanto e ironia que o fotógrafo traz de si mesmo talvez seja uma chave para interpretar um certo jeito de quem não se apega a padrões rígidos de criação, como se assim quisesse romper uma possível tradição da ainda jovem fotografia nas poses dos retratos, seja na nudez de si mesmo, seja na pose quase antipose, seja, por fim, nos objetos à mão cujas formas surpreendem e prendem o olhar de quem têm contato com eles. O mesmo pode se dizer do Habitante. Mesmo sem ter um rosto a se visualizar, é evidente a falta de referência humana expressa numa face quando se tem



Autorretrato, 1932

contato com essa imagem. Os olhos nas palmas das mãos podem pertencer a qualquer um, homem ou mulher. A solidão do habitante não tem



Foto: Reprodução

Habitante solitário da grande cidade, 1932





rosto e por isso mesmo alcança qualquer um que a veja.

Sob influência de uma capa feita em 1928 para a revista Bauhaus onde se viam formas geométricas unidas, Bayer retomou em 1935 essa mesma proposta ao criar Metamorfose, um misto de cones, cilindros e quadrados com um fundo de uma paisagem repleta de natureza. Ao unir a dureza das formas geométricas à própria natureza, uns dizem que ele quis reafirmar a unidade entre o que é a natural e as formas que se mostram em primeiro plano; outros diriam que é apenas, e como isso já não bastasse, uma nova maneira de se apresentar o mundo.

Ao se verem tais imagens, retoma-se a questão: é arte? Ou, mais longe, é fotografia, apenas? Pela liberdade que a época lhe deu, afinal a modernidade de Bauhaus tinha em sua base uma criação do que é ser moderno naquele tempo (e hoje), a mistura de linguagens, a colagem e a sobreposição de imagens ou, simplesmente, o ludismo de algumas fotos já dão indícios por si mesmos das prováveis respostas a tais perguntas. É nisto que se vê, a título de ilustração, na foto das árvores entrecortadas de olhos, proustianamente chamada de In Search of Times Past. Antes de nos assustar, elas nos fascinam na sua estranha simetria com a natureza. O sentido? O que aquilo quer nos dizer? Não importa. Assim como o surrealismo dissolve o real dando-lhe conotações oníricas, Bayer faz de suas fotos um passeio no estranho, no quase bizarro e nem por isso nos agride.

■
oque: cohen,arthur. herbertbayer, ed. mit press, esgotado

Foto: Reprodução

Metamorfozes, 1935



María do Carmo Niño: "a arte é um campo de saber e como campo de saber ela se institui dentro de uma história"

Maria do Carmo Niño é uma profissional completa. Além de ser pesquisadora e professora de Teoria da Arte da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), é também artista plástica. Com tais formações, consegue aliar a inventividade de quem cria objetos artísticos ao rigor de quem estuda a obra e suas influências históricas e estéticas.

No meio de uma reunião de trabalho, ela recebeu Marduk para falar sobre o papel da arte e do artista na modernidade, sobre a fotografia como arte e as relações entre arte mercado, com uma reflexão tão dinâmica quanto sua formação.

Por Afonso Henrique Novaes e Felipe Bezerra

RM – Duchamp veio com a chamada antiarte e questionou bastante a função e o papel da arte. Isso é interessante porque a proposta dele, ao mesmo tempo que foi original, pareceu ambígua, pois muita gente não entendeu o que ele colocou ali como discussão da arte do século XX; por outro lado, fica a impressão de que a partir das propostas dele parece ter havido um impasse na própria arte. Você, como artista, como avalia esse impasse?

MCN-O que você entenderia como impasse?

RM- Aquilo que, mesmo não sendo artístico, passa a ser arte, passa a ser um objeto artístico, mesmo não sendo e estando num museu ou numa galeria de arte.

MCN- Eu acho que Duchamp foi um grande questionador e, nesse sentido, ele estabeleceu para a arte um papel fundamental de questionar o lugar da arte e do artista e que tipo de estética é possível quando você questiona esses parâmetros do que é fazer arte, de como fazer arte, de que circunstâncias. Então a arte volta-se para si.

Duchamp nunca falou em arte conceitual, mas existe toda uma vertente que vai de encontro da arte como prática numa ateliê, com a ideia

do pintar, e que se dirige para a desmaterialização do objeto, tema, inclusive de uma Bienal [a chamada Bienal do vazio, de 2008], e que tem como base a ideia do conceito e a base da arte conceitual é o questionamento do próprio estatuto da arte.

Duchamp deslocou o objeto da arte para o artista, quem faz arte é o artista, não é o objeto que é artístico. Há uma diferença fundamental nisso. É a chamada atitude estética. E ele fez arte na medida em que colocou isso de um modo muito frontal, de modo muito violento e que causa espanto até hoje, pois o nome de Duchamp ainda volta com insistência sempre que se fala nisso e ele não foi compreendido por seus contemporâneos e demorou a ser assimilado em sua própria terra. Só nos Estados Unidos é que ele vai ter mais visibilidade do que na França, especialmente a partir de 1913.

Assim, a gente percebe que ele estabelece a ideia de fazer arte como um ato estético em si e não uma artisticidade que aparecesse no objeto. Nisso, ele desloca a tradição de que vê a ideia do belo no objeto e não no sujeito. Há um livro de Thierry de Duve, pesquisador belga que estuda Duchamp há muitos anos, chamado Kant after Duchamp, em que ele faz uma revisão dos padrões kantianos após Duchamp.

Kant, na Filosofia, é aquele que estabelece a relação do julgamento estético não a partir do objeto, mas entre a relação do sujeito e do objeto. Então, nesse pensamento há uma relação entre o que Duchamp estabelece como artisticidade a partir do sujeito, do propositor e do receptor, pois em Duchamp é fifty-fifty: há a ideia de quem propõe e de quem frui, independente do que seja proposto, sendo qualquer objeto, uma vez que o artista não precisava mais fabricá-lo, e isso é a ideia do ready-made, e também o deslocamento semântico porque o sentido dado àquele objeto que é deslocado do sentido original dele.

RM – Mas isso não é um problema também? Neste ano, em Recife, houve a exposição Ves-

tígios de brasilidade [no espaço Santander] em que nela havia obras que eram bonitas de se ver, mas uma coisa que se observa em muitas obras como as dessa exposição é que às vezes se tem a impressão que falta um suporte que as explique.



Obra de Christo

MCN- Essa é uma das queixas feitas à arte contemporânea, por ela precisar de bula, de mediação. Eu acho um paradoxo que, ao longo do século XX, os artistas foram abrindo fronteiras e que eles puderam usar qualquer material e qualquer circunstância para fazer arte, até mesmo expor em qualquer lugar. São questionamentos do lugar da arte e onde ela se dá.

O próprio Cubo branco, onde a obra modernista poderia se impor, não é um espaço neutro e passou a ser um espaço comprometido. A ideia do Cubo branco é se ter um espaço neutro para que as obras modernistas pudessem ser expostas, mas um estudo de Bryan O'Doherty [artista irlandês] mostra que essa neutralidade é mito e que o cubo branco é ideologicamente comprometido.

Ele é algo completamente fora da vida. Lá fora tem barulho, tem tudo, mas no espaço da exposição é algo completamente à parte. Junto às queixas para a arte contemporânea, houve um questionamento do lugar da arte. O Christo [artista búlgaro] quando embala os edifícios faz arte no meio de um espaço que não é institucio-

nal. Portanto, houve um questionamento do local e de quem faz arte também, além do próprio material usado.

Sendo assim, há uma certa democratização de como fazer arte, de onde colocá-la e vem a questão: essa aparente democratização não se acompanha por parte do público de um acompanhamento desse processo. Ele é apresentado diante de uma situação já colocada para ele sem que ele passe por uma formação ou informação que mostrem para ele que esse tipo de questionamento foi sendo feito pelos próprios artistas e pela História da arte ao longo do século.

Devido a isso, quando o público se defronta com alguma situação, legitimamente diz: “eu não entendo” ou “eu não entendo como essa garrafa igual à que tenho em casa pode ser considerada obra de arte”. Por que ocorre isso? Porque o público, de um modo geral, não detém uma decodificação para entender aquilo como uma proposta legítima de arte onde o próprio percurso dos artistas do século XX se situa coerentemente dentro de um questionamento que vai nesse sentido.

Essa aparente democratização da arte, do material que se usa e onde ela deve se situar, coloca também esse problema porque ela aproxima a arte do público no sentido de proximidade física, mas essa proximidade não se acompanha de um processo que permita a este público essa decodificação. Daí o estranhamento.

Quando me fazem tais questionamentos, a resposta que digo é: a arte é um campo de saber e como campo de saber ela se institui dentro de uma história, ela se situa dentro de uma evolução, evolução identificada com mudança e não no sentido qualitativo, pois em arte não há essa evolução qualitativa, do tipo o que se faz hoje é melhor do que o que se fez no passado. Se você não acompanha esses parâmetros que permitem observar aquele tipo de trabalho como inserido dentro de um questionamento que vinha, que teve seus antecedentes e que vai ter aquilo que vai lhe seguir, você tem um estranhamento.



A fonte

Então o público de maneira geral, apesar de ter contato mais direto com a arte hoje, pois ela acontece na rua, ela acontece em outros lugares, não possui os meios para decodificá-la. Por isso, ele precisa de uma formação, não no sentido institucional, mas precisa ser curioso e precisa dar um crédito de que aquilo acontece porque tem uma pertinência com o questionamento, com a trajetória do artista, com a trajetória do próprio sistema de artes que insere a possibilidade de aquele tipo de questionamento naquele momento histórico.

RM- A poesia antes do Modernismo dependia de poéticas. Após o Modernismo, não, a poesia usa e explica o próprio símbolo. Um exemplo dado pelo professor Anco Márcio foi do poema O cão sem plumas, de João Cabral de Melo Neto. Ele afirmava que em nenhum dicionário de termos literários se explica que animal é esse do poema de João Cabral porque o próprio poema cria a explicação para o que o cão simboliza. No caso das artes plásticas hoje, o que parece faltar é essa condição de objeto artístico para que o espectador possa ele mesmo entender aquilo que ele vê.

MCN – Eu acredito que se cobra muito o entendimento da obra e se esquece de que se deve também fruir dela, no sentido do sensorial. Às vezes,

uma obra apresenta oportunidades de vivenciar sensações que não passam necessariamente pelo entendimento do intelecto e às vezes realmente não se entende a obra, o que não quer dizer que não se tenham sensações. Acredito que ajuda muito a informação sobre o artista.

RM – Esse tipo de arte que pede mais do espectador não acaba provocando um afastamento dele, exigindo dele mais predisposição a entender a obra? Pensando nos frequentadores de museus: quem é a pessoa que frequenta os museus? A gente sempre tem a ideia de um perfil, então essa é uma arte que, aparentemente, ao invés de ser popular, por se aproximar mais de um público maior, ela acaba também se afastando porque exige um pouco mais desse público que vai até lá.

MCN – Mas veja: a gente esquece também de acontecimentos do passado. Por exemplo: no Renascimento, se nós pegarmos um quadro de Piero della Francesca, é matemática pura. Quem, vendo uma obra de Piero della Francesca, é capaz de entender, através da matemática, a concepção de mundo que está presente ali? Nós vemos as figuras, vemos O batismo de Cristo, a pomba está exatamente no meio do quadro. A partir desse exemplo, eu quero afirmar que há níveis de leitura.

Não podemos imaginar que exista apenas um nível, pois existem vários e vários níveis. Então, é possível que uma pessoa chegue diante das obras de Piero della Francesca e veja só a cena, uma cena bíblica, como no O batismo de Cristo que eu citei. Já alguém que detenha um conhecimento mais amplo será capaz de ver muito mais. Acredito que isso é válido para qualquer momento ou qualquer tempo.

No entanto, existem obras mais exigentes que outras. Um artista como Duchamp lidou sempre com a ideia de desestabilizar e com essa desestabilização, tira-se a referência das pessoas. Daí que, se a referência era o original, ele tira o original; a autoria, ele também tira, pois em A fonte ele assina como R Mutti; ele tira a ideia

de obra única porque a peça é igual a tantas outras. Ou seja, aqueles parâmetros que tínhamos para entender uma obra a partir da autoria, da unicidade e da originalidade foram escanteados. Então, esse tipo de desestabilização coloca uma barreira, mas acredito que seja possível que uma pessoa compreenda e goste de obras da arte moderna e contemporânea, mas ela tem de querer.



Voltando a Duchamp, ele tinha uma questão interessante que era uma *boutade*, uma palavra francesa que se refere ao ímpeto, à frase de efeito. Ele dizia que se dá muita importância à palavra arte e que arte, em nosso contexto, é vista como adjetivo, como quando se diz que algo é arte. E ele dizia que não. Por exemplo: um sentimento ruim ainda é um sentimento.

Ora, por que não existir uma arte que fosse ruim? Existe arte para todos os níveis e para todos os gostos e, ainda assim, ser arte. Particularmente, me sinto atraída por algo que exija de mim um lugar onde eu ainda não esteja. Mas isso sou eu. Isso não quer dizer que seja válido para qualquer pessoa. Há os que se sentem confortáveis com algo que eles já conhecem.

O verso de Caetano em Sampa é muito bonito: “Narciso acha feio o que não é espelho”. Ele se sentiu desestabilizado quando chegou a São Paulo e viu que as referências eram outras. Então a nossa atitude diante da obra de arte fala muito sobre quem você é e se você tiver curiosidade vai se interessar. Eu acredito nisso.

A obra que te dá uma satisfação mais imediata lida com valores que você já se sente à vontade. No dizer de Duchamp também é arte. Para mim é uma arte menos interessante, uma arte que não demande muito de mim, que me conforte demais, mas porque eu sinto essa necessidade é porque também me sinto desestabilizada, até mesmo questionada. Mas isso são exigências de cada um, em que o espectador tem de estabelecer qual é o seu lugar.

RM – Naquele famoso ensaio A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, Walter Benjamin traz o conceito de aura. Indo um pouco mais além, muitas expressões de arte desejam ser eternas, como a arte clássica é, mas outras não se ligam muito a isso, como a arte performática, por exemplo.

MCN – Você fala da arte que é efêmera, aquela que não se preocupa muito com a materialidade.

RM – Isso.

MCN – Mas e a Mona Lisa, é eterna? Se é eterna, em que sentido? Material? Mona Lisa vai virar pó. Quem disse que ela é eterna? Citando John Keats [poeta inglês do século XIX] “a piece of art / is the joy forever” [uma obra de arte / é uma alegria que dura para sempre]. A única condição que uma peça artística dure para sempre se deve à nossa capacidade de estarmos inserindo-a em novos contextos, em novas gerações, lançando um olhar que não era o olhar do contemporâneo dela em sua origem. Isso é o que torna a obra eterna, porque materialmente vai tudo virar pó.

RM – Mas uma arte performática feita, por exemplo, por Marina Abramovic, em que ela passou horas sentada em silêncio no MOMA [The artist is present, de 2010] de frente para pessoas que



○ batismo de Cristo

faziam filas para vê-la ou em outra performance [Thomas Lips, de 1975] em que ela cortou o próprio corpo, passando uma navalha na barriga e fazendo uma estrela de cinco pontas, essa arte passa pelo efêmero, ou seja, não vai durar.

MCN – A performance traz o questionamento da perenidade material da obra e vai no sentido da desmaterialização e essa desmaterialização torna menos importante a própria materialidade da obra. Então essa ação que é a performance, assim como o happening, a body art tem a ver com esse questionamento que desloca o sentido da perenidade da obra.

RM- A arte póvera também entra nisso.

MCN – A arte póvera também, pois usa materiais orgânicos, que apodrecem.

RM – Mas para o mercado de arte, como ele lida com isso?

MCN – Aí você tocou num ponto polêmico. O sistema de arte precisa do fetiche. A base da coleção é o fetiche. A arte que ainda não foi assimilada pelo mercado, porque ele ainda não sabe lidar com isso, é essa arte que está vindo, marcada pelo computador, pela telepresença, pelo simulacro e simulação. Isso tudo faz parte de uma produção que está muito além de todas essas questões que formam a base do sistema de arte com base na ideia do possuir.

RM – Arnaldo Antunes é um bom sinal do artista que mistura várias linguagens: fotografia, música, vídeo...

MCN – Sim, mas eu acho que teremos outro raciocínio que não será mais baseado nessas premissas para podermos dar conta desse tipo de arte e que talvez tenhamos de abrir mão da ideia de possuir ou de possuir no sentido do fetiche, pois, com o uso da internet, você pode baixar o arquivo e tê-lo, assim como várias pessoas podem fazer isso. Certamente, é difícil saber como o sistema de arte vai lidar com essa questão porque a base dele é o fetiche, é a posse, é a rari-

dade e aí entramos no terreno da citada aura de Benjamin.

E observe: a fotografia demorou muito a entrar no terreno da arte porque ela lida com a multiplicidade e hoje encontramos artistas que fazem fotografias com séries limitadas, Ou seja, o sistema acaba encontrando meios de lidar com essa questão porque ele precisa fazer isso, mas, ainda assim, ele está muito longe de chegar onde os artistas estão. Os artistas estão bem à frente e há todo um mercado de arte que não acompanha isso.

RM- Tratando da fotografia, nós estamos numa época em que há uma presença maciça da imagem, pela proliferação de redes sociais que fazem uso dela. Tirar fotos hoje é tão acessível que é um ato quase banal. Isso já seria um problema para a fotografia de se impor como arte.

MCN – Mas como distinguir uma fotografia que tenha uma pertinência artística da que não tem sempre foi o problema da própria fotografia. Pierre Bordieu escreveu um livro chamado *Um art moyenne* [Uma arte média] em que ele afirma que a fotografia sempre teve usos sociais, as pessoas sempre tiram fotos da família, fazem os álbuns e há vários usos possíveis da fotografia.

Para mim, o que serve de parâmetro é a trajetória do sujeito. Se existe um olhar. Uma fotografia, uma bela imagem ou imagem interessante qualquer um de nós pode tirar, mas construir um pensamento que ao longo de uma série de imagens me dê alguma coisa, só quem tem o olhar consegue. Uma fotografia de um amador traz o que podemos chamar de interesse estético, por que não? Mas construir obra, no sentido de um pensamento que se estabelece ao longo de várias obras é mais difícil, pois a obra é um conceito estético que se estabelece e se liga tanto à ideia de obra pontual, como Guernica, quanto à ideia da obra de Picasso.

Partindo desse conceito, observamos que uma obra mostra vários momentos pontuais que constituem um pensamento, que constituem a

mudança desse pensamento, que constituem o olhar e as obsessões que estão presentes no artista. Isso só constrói quem tem esse olhar e isso, para mim, serve de parâmetro para se definir uma fotografia como arte ou não.

A fotografia traz essa questão [de ser ou não arte] por ela ter vários usos sociais, do fotojornalismo à foto de família. Mas o que vai medir o parâmetro de avaliação estética? A trajetória do artista.

RM – Como você avalia, como professora e crítica de arte, a chamada arte popular, representada por pessoa como Vitalino?

MCN – Há pesquisadores muito sérios sobre a arte popular, que investigam até a respeito da influência da arte popular sobre a arte mais ligada às vanguardas, pois eu não gosto do binômio arte popular-arte erudita. A arte popular se insere no estabelecimento de uma tradição. Se você for ao Alto do Moura [local onde se concentram artesãos herdeiros do estilo de Vitalino, em Caruaru], você encontra artesãos que procuram estabelecer essa tradição. Há pesquisadores de altíssimo nível que pesquisam a arte popular.

Na academia hoje, especificamente onde trabalho, já existe uma preocupação em ter uma disciplina que se estude a arte indígena, a arte popular, sem utilizar a palavra folclore. Eu não tenho dúvidas que é importante trazer ao âmbito da academia essa arte, faz parte do leque de informações e de contextualizações com as quais o aluno vai ter que lidar. O que vai determinar se ele vai se tornar alguém voltado a essa questão é a identificação dele com o assunto. Mas não vejo como não contemplar essa arte.



A criação do Universo, segundo Björk

Por Afonso Henrique Novaes Menezes



Cantora islandesa lança um cd que indica possíveis novas relações entre audição de canções e interação musical, numa raro lance de ousadia no universo pop.

O cenário de um sistema solar em 3D, nos chamando à interação com as pontas dos dedos, uma atmosfera de sons, vozes e inusitadas melodias misturam-se a cada movimento dos dedos, quando se amplia alguma estrela, saltando aos olhos uma tela e, como se não bastasse, dela podemos ter acessos à partitura, a uma animação ou a um jogo, sempre interativo, em que a canção lhe serve de suporte. Tal descrição parece ser de um new game da moda. Mas não é. É de um projeto musical e tal palavra (projeto) aqui tem um sentido a mais. A mentora disso tudo: a cantora islandesa Björk.

Conhecida pela postura estranha, para alguns exótica, para outros simplesmente esquisita, Björk apareceu ainda nos anos 80 com uma banda de rock chamada Sugarcubes cujas canções Deus e Birthday chamaram a atenção da crítica e do público. Não demorou muito e ela lançou um disco solo, convenientemente chamado de Debut, que ajudou a montar a pose dos modernos dos anos 90 e seu hedonismo blasé e superficial. Apenas superficial a pose; não a música de Björk.

Sua beleza infantil e ao mesmo tempo sutilmente selvagem esconderam uma sólida formação musical, de onde dos 5 aos 15 ela havia estudado música clássica em Rejkjavic, capital islandesa, e tal formação é o que traz seu rigor em aliar sonoridades mais populares a outras mais arriscadas. Isso se faz notar em seus discos seguintes, Post e Homogenic, cujas canções mesclam arranjos pomposos, inclusive feitos por Eumir Deodato, brasileiro que lhe apresentou a obra de Elis Regina e Milton Nascimento, ídolos confessos de Björk e para quem ela fez canção inspirada, Isobel, e uma risível e inusitada versão de Travessia, em português.

Tanto Post quanto Homogenic cabem na-

quilo que alguns críticos chamam de obra conceitual. Ambos trazem canções feitas à medida para set lists de boates moderninhas e outras menos digeríveis, exatamente por exigirem mais do que passos marcados na pista de dança. Sinais. Tais sinais já indicavam a reviravolta que Björk daria em sua própria obra, fazendo trilha sonora de um filme, Dançando no escuro, o qual ela protagonizaria, para, em seguida, trazer Vespertine, uma obra contemplativa, cheia de sutis nuances emocionais, como se Björk morresse e se renovasse musicalmente. Não à toa, tal disco ganhou classificações altas nas listas de melhores daquele ano, exibindo clipes ousados (sexo explícito mascarado e perfuração por agulhas costurando pérolas em Pagan poetry) e canções carregadas de um lirismo incomum na música de alcance pop.

Com Vespertine, Björk assumia a arriscada posição de artista com valor elevado a esse nome, não mais fazendo concessões ao mercado de musas de plástico e cada vez mais indo por sua percepção de criadora que busca os limites da criação. E foi sob tal domínio que ela fez o segundo disco dessa nova fase, Medula, obra feitas praticamente inteira somente com sons produzidos pela voz humana, com direito a participação de Mike Patton (do petardo rocker Faith no more), coro de cantoras islandesas (as quais acompanharam-na em Vesperine) e até percussionistas do bloco baiano Ilê ayê. Com essa mistura, Björk saiu do título de conceitual para o difuso e bobo título de world music. Ainda assim, a qualidade artística superou as definições superficiais.

É evidente que, ao fazer obras cada vez mais isentas de concessões ao universo pop, ela foi dando uma roupagem cult e mais próxima dos artistas que se preocupam em burilar sua linguagem como meio de expor sua evolução artística mesmo que para isso perca muitos de seus antigos fãs da fase Big time sensuality (grande sucesso de sua carreira, com inúmeras versões dance). Como negação de concessões, Volta, sucessor de Medula, foi lançado indo agora para as relações do homem com a natureza. Abrindo com Ear-

th intruders, a música de trabalho desse disco, Volta teria também outar canções marcantes, desde Wanderlust, cuja introdução é feita com sons que remetem às sirenes de navios, a mesma usada no arranjo de Madonna para 4 minutes, e Declare independence, um hino à liberdade contra as leis do mundo, cujo clipe é de uma beleza singular.



Com Volta, e seus discos anteriores, parecia que Björk havia esgotado suas possibilidades de expressão artística, afinal nessas últimas obras ela foi do quase minimalismo experimental, passou pela voz como instrumento até chegar a sonoridades difíceis, num raro lance de ousadia para quem se pavimentou no meio musical como uma talentosa criadoras de sucessos pegajosos. Enganamo-nos. Como se ainda fosse possível criar algo de novo num terreno onde tudo se devora, ela lançou sua mais nova obra, Biophilia, mas agora não mais como CD, aliás, esse formato acabou sendo o último de uma série de outros que ela fez através de aplicativos da Apple, os quais eram instalados em iPhones, iPods, iPads ou MacBooks da marca e seus usuários passariam por uma nova experiência, não

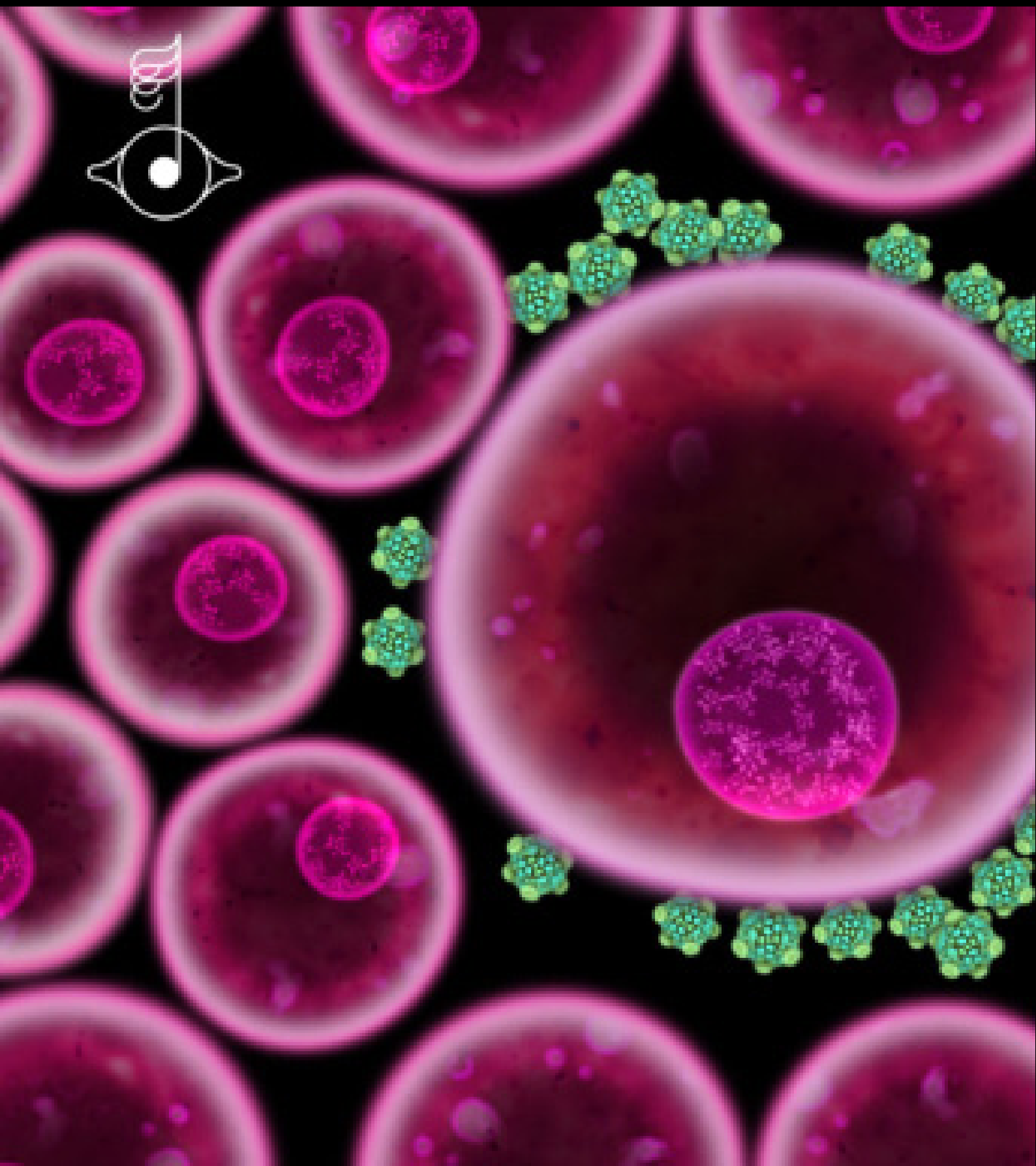
somente musical.

Assim como foi descrito acima, ao se ter acesso a essa nova obra de Björk, não se tem contato apenas com as canções que ali estão. Antes somos introduzidos a esse novo universo, apresentado por David Althenborough, apresentador de programas do Discovery Chanel. Através de sua voz, somos levados a um sistema cujos movimentos são feitos pelo toque dos dedos na tela, numa interação que é apenas um dos inusitados pontos desse trabalho. Ao lado disto, cada uma das canções traz um jogo que solicita ao jogador mais que lances ou movimentos.

Em alguns, como na canção Vírus, há duas opções: como o jogo consiste em evitar que um vírus ataque uma célula e, assim, provoque sua morte, ou o jogador evita isso e a voz de Björk não aparece, e a música não continua, ou ele deixa que o ataque ocorra e a canção aparece inteira. Nesse jogo-canção há ainda a possibilidade de, na tela onde estão as células, apenas se tocar os instrumentos, aí representados pelas membranas e núcleos que lá habitam.

Outra canção(?), intitulada Thunderbolt, ela evoca a presença de Tesla, um dos pioneiros da eletricidade, com sonoridades tiradas de pequenas descargas elétricas. Não contente com isso, no aplicativo ainda é possível criar músicas a partir das notas “elétricas” feitas em uma escala ali presente. Mais inusitado, difícil de ser superado. Nesse jogo de estranhas melodias, na versão CD ficam realçadas as vozes do coro feminino que ainda a acompanha num contraste às vezes difícil de entender, dado o peso que essa canção alcança à medida que ela se desenvolve.

Fato pouco observado quando se interage com os aplicativos, Biophilia é um disco escuro, no sentido de se apresentar com sonoridades graves, por vezes densas e nem por isso ruins ou de má qualidade. Ao inverso, Björk joga alto com tal projeto, pois sabe que, ao criar algo de pouca acessibilidade aos ouvidos de seus antigos fãs pode perdê-los por se tornar uma artista, por assim dizer, “artística”. Talvez por isso, os mais de 100 mil dólares que ela precisou para realizar



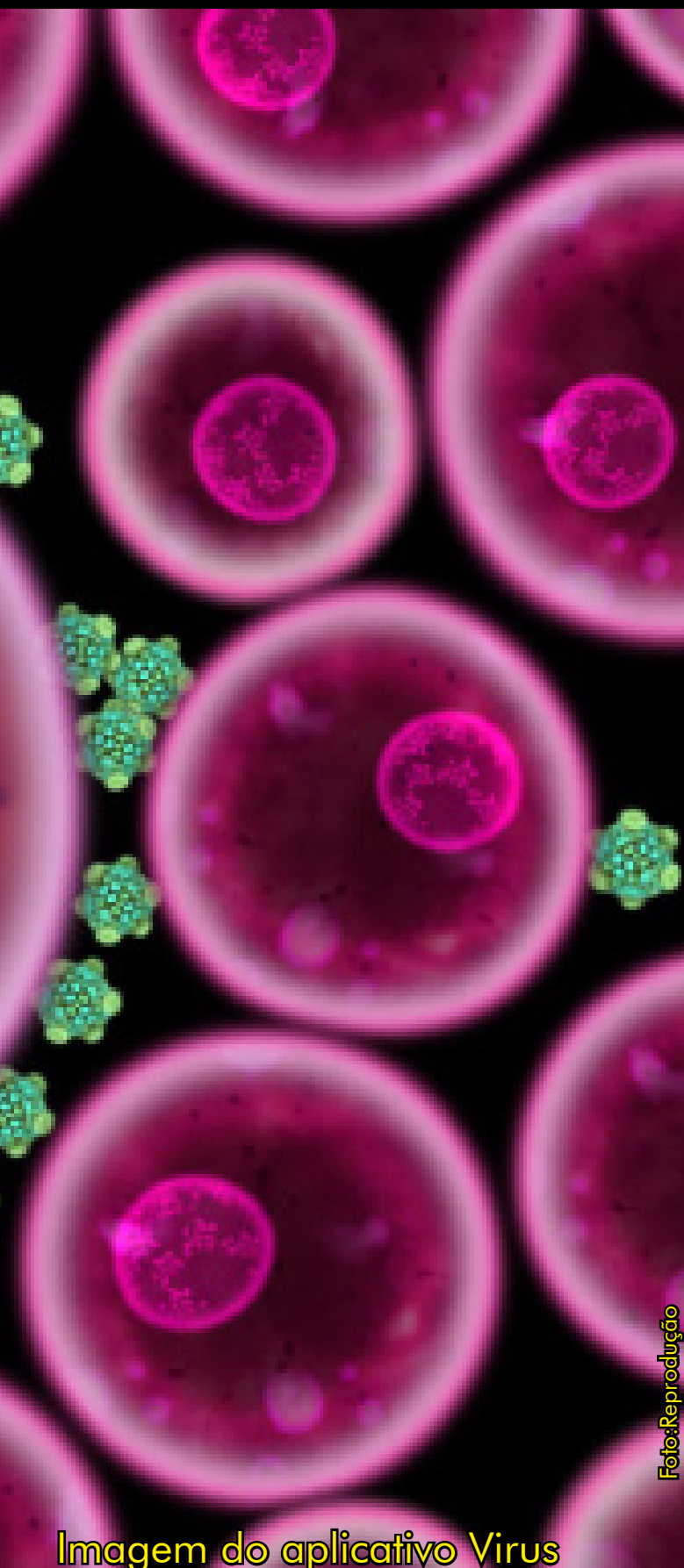


Foto: Reprodução

Imagem do aplicativo Virus

este projeto não tenha vindo de nenhuma gravadora. Ao pagar esse preço, ela trouxe o melhor de músicos, físicos, poetas e desenvolvedores de softwares, num inovador lance de união entre linguagem digital de ponta com poesia de tons solenes, além de criar instrumentos apenas para o projeto, como se pode ouvir na mistura de caixa de música com piano que perpassa em Crystalline.

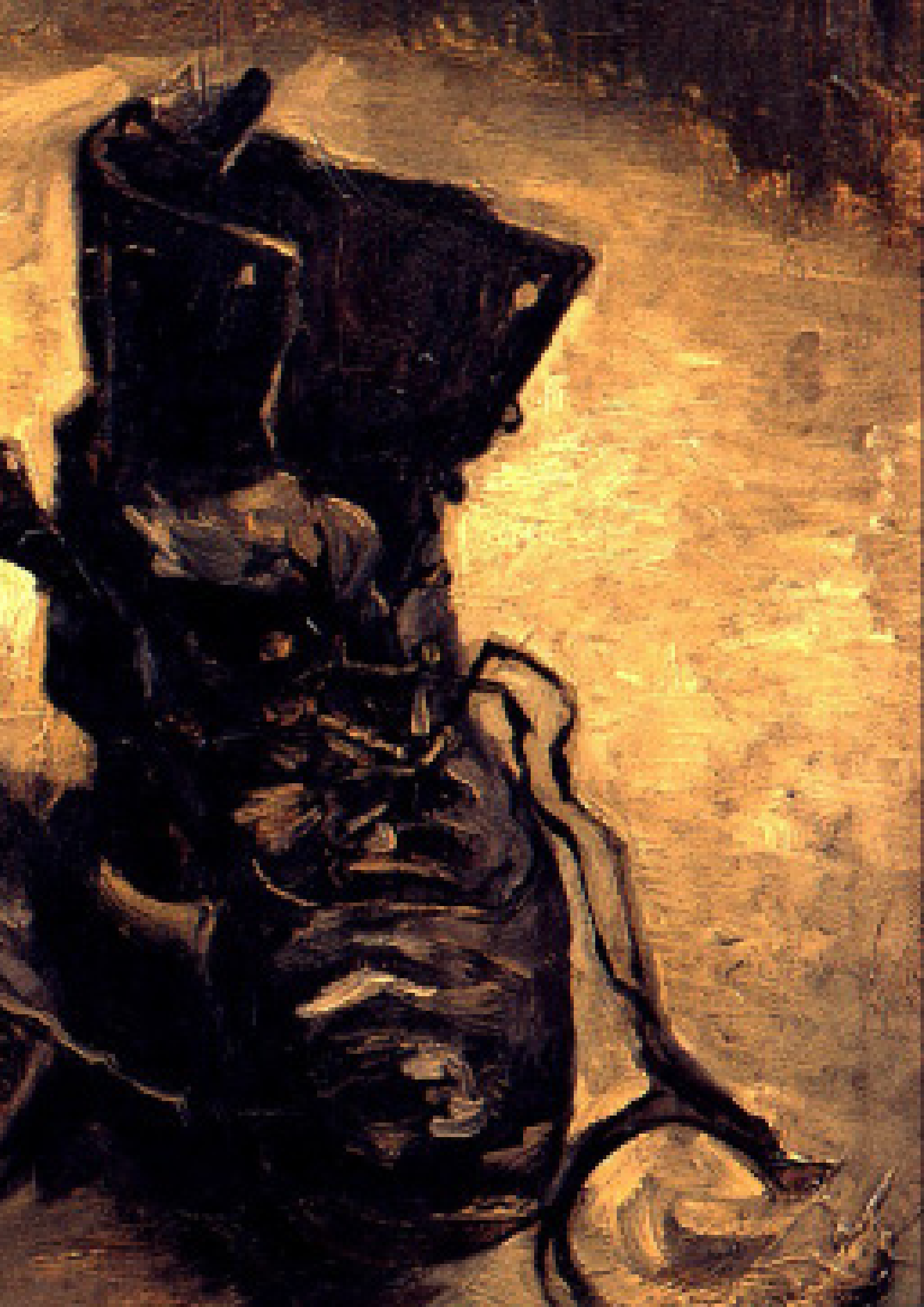
A poesia realça em solenidade em canções como *Cosmogony*, sabiamente escolhida para apresentar o projeto. Nela, um coro feminino faz a abertura, que curiosamente lembra em sutilezas a presença do *Monolito* em 2001, a obra já clássica de Kubrick. Acaso? Intenção? Independente do que for, o fato é que essa é uma das melhores canções do disco, perfeita em seu arranjo sutil e ao mesmo tempo grandioso, narrando as criações do universo, ponto motor dessa obra. Não por acaso, tal canção se parece muito com as que ela fez para a trilha de *Dançando no escuro*, o que já é um bom sinal de autorreferência estética.

Como se não bastasse inovar no modo de lançar músicas, Björk também quer fazer diferente na turnê de *Biophilia*. Como parte de um projeto de educação musical, ela deseja viajar para algumas cidades onde, além de se apresentar, fará oficinas de músicas, talvez para crianças. Ao Brasil, provavelmente isso será difícil, já que uma empreitada dessas pede mais grana que o habitual. Ou será que será possível? Vindo ou não, o fato incontestável é que, ao realizar tal obra, independente do que venha a ser classificada (conceitual, experimental...), a cantora islandesa conseguiu fazer da arte algo maior que o habitual no terreno da música pop e suas *lady's* estranhas. Certamente, daqui a alguns anos haverá discos com clipes interativos ou algo similar. Como lição a aprender, *Biophilia* é único. Talvez eterno. Um clássico. ■

oque: björk, *biophilia*, grav. universal, r\$ 29,90



Reflexões sobre “A origem da obra de arte”, de Martin Heidegger
Por Alexandre H. Reis



Conhecido pela obra *Ser e tempo*, Heidegger também criou uma obra que ainda hoje é referência nos estudos a respeito ontologia da arte.

Hölderlin é poeta de predileção de Heidegger, como o fora de Nietzsche, seu primeiro leitor. O silêncio dos místicos, *de la música callada* de San Juan de la Cruz, encontra-se certamente na obra desse poeta tão desconhecido de seus contemporâneos. Contemporâneos esses que permaneceram surdos para a língua de Hölderlin, como se essa sua língua tivesse perdido a capacidade comunicativa: “Somos um sinal, sem interpretação/Somos sem dor e perdemos quase/A fala, no estrangeiro”. Talvez aqui os termos da filosofia venham traduzir essa situação humana descrita nas palavras do poeta. A filosofia de Heidegger revela essa situação humana: lançado no mundo, perdido no anonimato da vida cotidiana e banal, sacudido pela angústia, etc. Mas se realmente é assim, se a filosofia de Heidegger traduz a intenção do poeta, quem traduzirá o pensamento filosófico de Heidegger? Reconhecemos a dificuldade nas palavras de Carpeaux: “A língua filosófica de Heidegger é dificilmente compreensível, certamente intraduzível.” (CARPEAUX, Otto Maria, *Ensaio Reunidos*, 1942 – 1978, vol. 1, Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1999, pág. 297.)

Dos textos sobre arte produzidos no século XX, “A Origem da Obra de Arte”, de Heidegger, é sem dúvidas um dos mais desafiadores, mais ricos, mais importantes. Esse texto, que foi escrito para ser lido em voz alta, sucede, cronologicamente, a um outro livro que no século XIX representou uma das mais originais interpretações da arte trágica, *O nascimento da tragédia*, de Friedrich Nietzsche. É nesse sentido que, após ter compreendido Hegel o sentido histórico da manifestação do espírito, em suas *Lições sobre Estética* (editora Loyola), devemos situar a afirmação de Nietzsche em seu Livro do Filósofo (Editora Rés): “a civilização provém unicamente do significado de uma arte ou de uma obra de arte”. Heidegger, em sua conferência menciona-

da acima, chega à compreensão de que a arte é, em sua essência, origem, ou seja, uma forma extraordinária da verdade se realizar e acontecer.

Daí seguem-se os dois traços essenciais do ser-obra da obra. A obra, ao contrário do instrumento, promove o aparecimento da Terra, enquanto o utensílio faz desaparecer a matéria na sua utilidade. O coro de que é feito o sapato deve desaparecer na utilidade do ser-instrumento, ao passo que a obra de arte faz aparecer aquilo de que é feita? Ao promover uma abertura que, além de apresentar, nesse sentido, a Terra, revela um mundo: o bronze recolhe-se em si mesmo na estátua e por meio da abertura que a obra promove ao revelar esse mundo (a história e o culto do deus feito estátua), o bronze mostra toda a sua plasticidade. O amarelo, de igual modo, ao invés de desaparecer na obra, ganha toda a sua dignidade nos girassóis de Van Gogh: a obra tem essa capacidade de revelar aquela matéria, de trazê-la à contemplação na sua obscuridade original. É nesse sentido que Heidegger diz que “A obra tem o poder de fazer a Terra tornar-se Terra.”

Aqui estão, portanto, os dois traços essenciais do ser-obra da obra:

- A apresentação de um mundo.
- A revelação da Terra.

Heidegger vai procurar, então, a unidade desse par conflituoso, Terra/mundo, ao refletir sobre a obra enquanto esta repousa sobre si mesma. A verdade vai acontecer justamente no interior do combate entre mundo e Terra. Verdade é aqui des-ocultação, *a-létheia*, e não enquanto *adaequatio* entre o conhecimento e a coisa.

Quando nos aproximamos do quadro de Van Gogh, o quadro “Par de sapatos” descrito por Heidegger, não vemos ali apenas uma disposição e sobreposição de cores nem simplesmente a reprodução mimética de algo real, mas vemos a apresentação do mundo do trabalhador, a fadiga do trabalho, a lama preta, a terra adubada, etc,

etc. Vemos tudo isso no quadro e somos conduzidos pelo ser-do-instrumento ou utensílio (o par de sapatos) que a obra revela. No caso do templo grego descrito por Heidegger, somos conduzidos à divindade que é abrigada pela arquitetura. Ora, é justamente aqui que se encontra o combate: um mundo se abre na medida em que o quadro (cores) e o templo (pedra) se erigem e se apresentam (desvelam-se). É importante notar que o mundo que é aberto pela obra não está no espaço, mas circunscreve o espaço. É justamente isso que nos diz G. Vattimo:



Martin Heidegger

A obra de arte não pode se situar no mundo, mas ela própria abre um mundo porque representa uma espécie de “projeto” sobre a totalidade do ente e, neste sentido, é novidade radical. Por isso, pode definir-se como “um pôr em obra da verdade”. (VATTIMO, G. Introdução a Heidegger, trad. de João da Gama, Lisboa: edições 70, 1987. Pág. 116)

Se, por um lado, o mundo é aberto pela obra, por outro, a Terra permanecerá na obra como permanente reserva, apresentando-se, assim, como aquilo que se retrai e se fecha. O combate entre a Terra e o mundo é a “interdependência das partes combatentes”, é isso que Heidegger chama de traço (der Riss). Terra e

mundo possuem na origem uma afinidade que revela a sua interdependência, e é nesse traço que a verdade se manifesta na obra.

Novamente a distinção entre o ser-obra da obra e o ser-fabricado do instrumento nos ajudará a compreender essa noção de combate: o par matéria-forma descreve o movimento que ocorre no instrumento, ou seja, a matéria deve desaparecer no uso que é a sua forma. É por esse motivo que não há desvelamento do ente, uma vez que a matéria não aparece. No ser-fabricado do instrumento, o ente permanece oculto na sua utilidade, não conferindo ao instrumento, assim, a autonomia que será conferida à obra de arte. Nessa última, o combate entre Terra e mundo, enquanto traço, ou seja, enquanto abertura, deve manifestar a Terra, trazê-la à tona em seu fechar-se sobre si mesma. Dessa forma, temos:

- A matéria desaparece na utilidade do instrumento.
- A Terra aparece na obra.

Como a Terra aparece na obra? No seu combate com o mundo. Esse combate permite a abertura na qual a verdade vai se projetar. A essência da arte é a verdade posta na obra. Mas, antes de avançar e introduzir o acontecimento da verdade como expressão poética ou como Poesia (*Dichtung*), gostaríamos de registrar aqui uma questão ainda não explorada: quando a obra de arte é retirada de seu espaço existencial, ela fica destituída de seu mundo próprio. Mesmo que certas obras não sejam retiradas, como um templo ou uma catedral, o mundo das obras vem abaixo. Se é assim, as obras são o que foram no momento de sua criação? Quando encontramos as obras nas exposições, não encontramos mais o mundo a que a obra pertencia. Perdemos o mundo, mas não perdemos as obras. Elas detêm uma historicidade que tentamos recuperar por meio da experiência histórica que elas assinalam, responderia Heidegger. Mas será mesmo assim?

Lembremos aqui a célebre conferência de Nietzsche, “O drama musical grego”, ministrada em 18 de janeiro de 1870, na universidade da Basileia, Suíça. Nessa sua conferência, Nietzsche nos adverte para o fato de que somos incompetentes perante uma peça da tragédia antiga, precisamente pelo fato de que não compreendemos os dramas antigos na sua totalidade. De Aristóteles a Jacob Burckhardt, admite-se que o teatro grego surgiu do coro, das festividades que entoavam cantos de louvor ao deus Dionísio, admite-se, portanto, que no seu nascimento, a tragédia era apenas coro, ou seja, uma festividade musical, a partir da qual se desenvolveu todo o teatro dramático.

A tese de Nietzsche é que o aspecto essencial da tragédia grega reside justamente no seu caráter musical. Contudo, esse caráter se perdeu para sempre: não mais compreendemos a música dos gregos, a sua adequação entre a palavra, os versos do poeta, e a musicalidade contida nesses versos. Ao contrário, nos aproximamos de Ésquilo, de Sófocles e de Eurípidés, como se esses fossem poetas de texto.

Bastou Nietzsche aproximar as peças desses dramaturgos aos coros de Tanhäuser, para percebermos que quando retiramos da biblioteca um volume desses autores trágicos, estamos retirando apenas o libreto de um drama musical perdido. É apenas em parte que nos aproximamos da obra dramática dos gregos, justamente pelo fato dessa obra não mais apresentar o seu mundo nem sequer revelar inteiramente a sua Terra, uma vez que o som, a musicalidade da palavra, foi destruído para sempre. É assim que a obra de arte dramática permanece envolta pelo mistério e pelo silêncio da mudez do herói. Mas retornemos a Heidegger.

A essência da arte é por-se em obra da verdade. A verdade aqui não é apenas desocultação do ente, mas também é o seu ocultamento, pois Heidegger afirma que a verdade é a não-verdade, uma vez que é ao mesmo tempo luz e obscuridade, é desvelamento e também reserva, ou seja, aquilo que está fechado em si mesmo, a própria *physis*.



A verdade, que é luz e obscuridade, desvelamento e ocultação do ente, só acontece quando é expressa poeticamente. Eis o desfecho da tese de Heidegger, que diz: “Toda arte é como um deixar acontecer o advento da verdade do ente enquanto tal e, por isso mesmo, é em essência Poesia.” Poesia quer aqui dizer toda expressão do ser, Heidegger usa o termo germânico *Dichtung* nesse sentido, reservando o termo de origem latina, *Poesie*, para poesia tal como a entendemos habitualmente. Ora, é por meio da Poesia (*Dichtung*) que se instala o combate entre mundo e Terra. E, nesse sentido, Poesia é fundação da verdade. Fundar se entende, aqui, em dois sentidos:

- Fundar enquanto fundamento;
- Fundar enquanto começo

Heidegger formulará a tese, que certamente soaria suavemente aos ouvidos de Hegel, de que o começo já contém o final, ainda que de forma oculta. E vai dizer que sempre que a arte começa, a História começa ou se recomeça. Assim, a arte é, em sua essência, origem, ou seja, uma forma extraordinária de a verdade se realizar, tornar-se histórica. ■

oque: heidegger, martin a origem da obra de arte, ed. 70, r\$ 45,00



Foto: Reprodução

Mallarmé por Renoir

Mallarmé - superando os limites do sentido do verbo, arte na palavra solta no espaço da página.

Mallarmé foi um dos maiores e mais importantes de sua época. Reafirmando a onda francesa do final do século XIX, em que a modernidade se fazia em poetas simbolistas do quilate de Rimbaud e Baudelaire, ele se mostrou também um de seus mais representativos nomes, criando uma obra eterna, seja através de poemas hoje clássicos, como o Brisa marinha, ou de textos que elevaram a condição da poesia a um universo único de arte refinada e muito além de seu tempo. Um desses textos é Um lance de dados, poema que usa do espaço da página como meio de expressão ao mesmo tempo que nos traz questões como acaso e temporalidade. Eterno.

UM LANCE DE DADOS JAMAIS ABOLIRÁ O ACA-
SO

(Trecho)

.

.

.

UM LANCE DE DADOS

.

.

.

.

JAMAIS

.....MEMESMO QUANDO LANÇADO EM CIR-
CUNSTÂNCIAS

ETERNAS

.

.

.....DO FUNDO DE UM NAUFRÁGIO (...)

.

..

.

..

.

.

JAMAIS ABOLIRÁ(...)

..

..

.

.

.....
FOSSE

.....
êxito estelar

.

.

.

.

SERIA

..pior

.....não

.....mais nem menos

.....indiferentemen-
te mas tanto quanto (...)

.

.

O ACASO (...)

.

.

.

UN COUP DE DÉS

..

vigiando

.....duvidando

.....rolando

.....brilhando e me-
ditando

.....

.....antes de se deter

.....em algum ponto último
que o sagre

.

.

.....Todo Pensamento emite um Lan-
ce de Dados

JAMAIS

.

.

.

oque: Mallarmé, Augusto de Campos, Décio Pig-
natari, Haroldo de Campos. Perspectiva R\$40,00

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONS-
TANCES

ÉTERNELLES

DU FOND D'UN NAUFRAGE

jusqu'adapter

sa béante profondeur entant que la coque

Soit

d'un bâtiment

que

penché de l'un ou l'autre bord

l'Abîme

blanchi

étale

furieux

sous une inclinaison

planche désespéré-

ment

LE MAÎTRE
d'anciens calculs

hors

d'aile

manoeuvre avec l'âge oubliée

où la

sienne

la

surgi
jadis il empoignait la barre

par avance retombée d'un mal à dresser
le vol

inférant

de cette configuration à

ses pieds

et couvrant les jaillissements

de l'horizon unanime

coupant au ras les bonds

que se

prépare

très à l'intérieur résume

s'agite et mêle

l'ombre enfouie dans la profondeur par cette
voile alternative

au poing qui l'étreindrait

comme on menace un
destin et les vents

l'unique Nombre qui ne peut pas
être un autre

Esprit

pour le jeter

dans la tempête

en reposer la division et passer fier

hésite

cadavre par le bras
écarté du secret qu'il détient

plutôt

que de jouer

en maniaque chenu

la partie

au nom des flots

envahit le chef

un

coule en barbe soumise

nauffrage cela

rect de l'homme

di-

sans nef

n'importe

où vaine

ancestralement à n'ouvrir pas la main

crispée

par delà l'inutile

tête

legs en la disparition

à quelqu'un

ambigu

l'ultérieur démon immémorial

rial

ayant

de contrées nulles

induit

le vieillard vers cette conjonction suprême avec
la probabilité

celui

son om-

bre puérole

caressée et polie et rendue et lavée

assouplie par la vague et

soustraite

aux durs os perdus entre

les ais

né

d'un

ébat

la mer par l'aïeul tentant ou l'aïeul contre la mer

une chance oiseuse

Fiançailles

dont



Marina Abramovic - Reverberações tardias da
"morte de Deus"

Por Uriel Bezerra

artista está presente, 2010

Artista pioneira da arte performática, Abramovic nos lança questões cruciais sobre os limites do que é ou não arte

O grotesco, notavelmente, sempre esteve lado a lado com a produção considerada bela. Disso podemos elencar Jerônimo Bosch, pintor holandês que viveu entre o *quattrocento* e o *cinquecento*, sendo o segundo período o auge do renascimento, da coroação do belo e do harmônico. Ficou famoso por criar painéis de uma curiosa e grotesca representação do mal, e tal produção atraía, como denunciam alguns livros de história da arte, o apreço e predileção de reis como o “estranho” Felipe II da Espanha, que também se apadrinhou de Goya. Sua obra mais famosa é um tríptico de 1510, onde no painel esquerdo encontra-se o Éden, no meio o Jardim das Delícias Terrenas e na direita o Inferno.

Indo muito além do famoso pintor holandês, o grotesco se diluiu em diversas dimensões ou linguagens por alguns motivos a serem enunciados. Uma das linguagens a recebê-la foi a performance, elemento arquetípico da arte contemporânea, e que, num caso específico, ainda é capaz de chocar e mover multidões. Esse é o caso de Marina Abramovic.

Iniciando a discussão, podemos citar na literatura, os transgressores lidos por Michel Foucault, Marquês de Sade e Georges Bataille. A sexualidade, motor da transgressão, foi atraída do seu lugar de anormalidade, de esquecimento e desrazão, para o limite tênue da linguagem, onde se constata a morte de Deus, mas além do qual não se denota necessariamente a sua inexistência, mas a condição de nossa experiência enquanto humanos, enquanto artistas. Provavelmente esse também é o marco inicial para que essa experiência, portanto o grotesco, encontre seu lugar de não exclusão, também seu lugar do lado de dentro da dobra do capitalismo, dos meios massivos.

Entretanto, o grotesco utilizado no teatro, na televisão e no cinema apresenta algumas diferenças possíveis de enunciar. Primeiramente na televisão, o melodrama e questões como a

insistência de uma simulação do contato e uma retórica direta com o espectador, aspectos típicos da cultura do massivo, as visualidades televisivas têm sempre aspectos muito semelhantes. O grotesco tem sido utilizado constantemente pela cultura de massa, entretanto, para nos interpelar, para interpelar o consumidor para um momento de evasão onírica da “realidade”, frente a uma atração televisiva, um filme, um vídeo do *youtube*, etc.

Podemos presenciar em alguns momentos uma evasão dessa construção massiva, entretanto, se analisarmos calmamente o rosto televisivo, principalmente na cultura latino-americana, e o cinematográfico, poderemos estabelecer algumas diferenças básicas. O rosto da telenovela, grotesco que tente parecer, é limpo, é semelhante, inspirado no rosto da propaganda, que sempre constrói situações análogas entre o uso de um produto e a felicidade. O rosto cinematográfico corrompe com os parâmetros da *fotogenia*, um exemplo claro disso é o cinema alemão expressionista do início da segunda década do século XX.



Thomas lips, 1975

A performance, salvos alguns casos, insiste numa distorção da representação cênica à qual estamos acostumados. Há a presença, seja

de terceiros ou do artista, de não-atores. Nessa linguagem há a pretensão de se diluir os limites, como no restante das linguagens na contemporaneidade, entre arte e vida, entre representação e realidade, entre verdade e inverossímil, ou seja, há uma tentativa, como a crítica se confundiu muito em seu início, de se transfigurar o lugar comum.

O corpo é lido, a partir dessa transfiguração, não mais como um lugar onde se coadunam beleza e harmonia, mas conflitos, guerras, onde se movimentam estratégias de poder, biopoder. O corpo é relido como ferramenta de intervenção no real, através de proposições filosóficas, políticas ou poéticas.

Entendendo essas questões, Marina Abramovic, iugoslava, apresenta-nos novas perspectivas através das quais podemos entender a performance, o grotesco e o corpo. Prestes a completar 40 anos de carreira, Marina executa uma intervenção pautada na peça de *Thomas Lips*, de 1975. Ela desenha, nua, e com um chapéu de militar, usando uma lâmina de barbear, uma estrela de cinco pontas na barriga e então deita-se sobre uma cruz feita de cubos de gelo, e permanece nesta posição até que o público decidisse quando ela deveria parar. Entretanto, em pouco tempo já estava desacordada.



O jardim das delícias, Bosch, 1500

Porém, não nos limitemos à apoteose de seu sucesso enquanto performer. A mesma se utiliza em outros momentos, e isso nos reporta à Marquês de Sade e Bataille, da linguagem tida por muito tempo como *desrazão*. Retoma rituais pagãos, assim como no caso do desenho da estrela de cinco pontas, os quais datam do século XVI e outros do século XIX. Convoca não-atores a evocar poderes de cura utilizando seus órgãos sexuais. Os homens exibem seus pênis em vestes ritualísticas enquanto as mulheres executam um canto. Isto, como ela declara, fê-lo para nos convidar a fazer as pazes com nosso corpo, alvo de controle, palco de lutas, de guerras, como a que assistiu no seu país.

Outra performance mais recente, *The artist is present*, aconteceu no MoMA (*Museum of Modern Art*) de Nova York, entre março e abril de 2010. A ação começava assim que o museu abria e continuava mesmo depois de seu fechamento. Marina estava sentada numa cadeira, à sua frente uma mesa, a qual intermedeia o espaço que há entre a artista e o espectador. Não há falas, não há ação, só há o olhar que se deita fixamente sobre quem entra na obra. É a interação imediata entre atores e não-atores. É o limite da existência do artista enquanto obra, enquanto transgressor da linguagem.

Marina Abramovic entende a performance e a consegue redimensionar para um número descomunal de pessoas, e passa, por isso a ser também reconhecida internacionalmente. Já fora de um lugar/contexto em que sua prática artística seria linguagem anormal, ela democratiza a nudez, o grotesco, o corpo como uma forma de repensá-lo enquanto uma ferramenta forte de intervenção sobre a “realidade”, levantando paralelamente indicativos dos conflitos travados em sua nação. ■

oque: para assistir a performances de Marina Abramovic, acesse:

<http://vimeo.com/20489428>

<http://bravonline.abril.com.br/materia/marina-abramovic-performances>

Arte sobre arte

Luis Osete é múltiplo. Colaborador constante da Marduk, ele sempre surpreende com textos iluminados pela elegância da escrita. Dessa vez, no entanto, sua multiplicidade alcança outras linguagens, no caso a da fotografia.

As imagens que seguem foram criadas por ele a partir de apresentações artísticas, mas não são apenas criações literais, como se apenas fossem olhos observando o espaço. Mais que isso, seu olhar interfere no espaço, modela-o, nos traz

outras nuances.

Depois de olhar suas fotos, tem-se a impressão que não se está diante de apresentações de artistas, mas de alguém que faz arte da arte, como se quisesse comentá-la usando seus signos. Essa metalinguagem é rica, pois nos eleva a uma dupla fruição: o prazer de se ver a beleza retratada pela mesma beleza que a compõe. Nada mais simples. E elegante.













MARDUK
ISSN 2237-0447

Direção geral

Afonso Henrique Novaes Menezes

Editores

Afonso Henrique Novaes Menezes

Filipe Gonçalves

Washington Lacerda

Consultoria Técnica:

Renato Alves

Diagramação

Washington Lacerda

Realização:



Assessoria de Cultura



Universidade Federal do Vale do São Francisco

Reitor em exercício

Paulo César Silva Lima

email: marduk@univasf.edu.br

Vol. 7, n. 7 - Novembro de 2011

Esta revista é de circulação exclusivamente on line e gratuita, não gerando lucro nem para seus editores nem para seus colaboradores