

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC-SP

Ana Paula Carvalho Cohen

Reconstituição de um corpo de obra

arte, vida, museus e os diferentes modos de habitá-los

Doutorado em Psicologia Clínica

São Paulo

2020

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC-SP

Ana Paula Carvalho Cohen

Reconstituição de um corpo de obra

arte, vida, museus e os diferentes modos de habitá-los

Doutorado em Psicologia Clínica

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Psicologia Clínica sob a orientação da Prof^ª. Dr^ª. Suely Belinha Rolnik.

São Paulo

2020

Banca Examinadora

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. NÚMERO DO PROCESSO: 88887.148013/2017-00.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001. PROCESS NUMBER: 88887.148013/2017-00.

Dedico esse trabalho aos meus pais, Maria Isabel Carvalho Cohen e Simão Cohen, pelo apoio incondicional em todos os projetos aos quais me dediquei na vida, desde pequena e até hoje.

Agradecimentos

A vida se dá no encontro. Agradeço à vida pelo encontro com tantas pessoas que me acompanham nesse caminho de expansões e contrações, nutrido de aprendizado, amor e força de criação. Não teria como agradecer a todas, faço aqui uma lista das que estiveram mais próximas durante os anos de doutorado e daquelas cujas presenças me constitui.

Às amigas e amigos do Núcleo de Estudos de Subjetividade, que me acompanharam em conversas, leituras e trocas, João Pentagna, Alda Abreu, Luciane Briotto, Lorena Cascallana, Pedro Taam, Flavio Taam, Cafira Zoé, Gilce Toledo Vaz, Gilceley Santos.

Às parceiras e parceiros de trabalho, de pensamento e de vida: Amilcar Packer, Thiago Honório, Barbara Wagner e Benjamin de Burca, Rodrigo Petrella, Mabe Bethônico, Javier Peñafiel, Luiza Proença, Michael Beutler, Simon Goldin, Judy Werthein, Benjamin Seroussi, Carolina Aboarrage, Luisa Duarte.

Aos que me formaram desde nova na escuta a partir das práticas artísticas e na escrita, Dora Longo Bahia, Eduardo Brandão, Gustavo Müller Ayrosa (em memória).

Aos meus mentores e mentora profissionais, que me abriram muitos dos caminhos retrçados nessa tese: Ivo Mesquita, Maria Lind, Adriano Pedrosa.

A todas as artistas e curadoras, aos artistas e curadores que formei e/ou orientei, pelo aprendizado e pensamento conjunto, presente em tudo o que escrevo.

Às queridas amigas e amigos que dedicam suas vidas à cura e ao cuidado, presentes nos momentos extremos: Yehudit Sasportas, Thomas Hübl, Ricardo Haraguchi, Ana Paula Macedo, Carlos Gallo (Índio), Gil Kehl e Maira Duarte.

A minha família mais próxima, que me acolhe com alegria a cada encontro, trazendo a certeza de que tenho raízes num solo firme para retornar depois de tantas viagens, Maria Isabel Carvalho Cohen e Simão Cohen; Renato Cohen, Juliana Cedola Cohen e Elettra; Pedro Braga, Cristiane Gonçalves e Amora. Às irmãs de coração Clarice Reischtl, Adriana Canepa, Leticia Buschinelli, Denise Milfont, Renata Jesion, Katia Harumi, Lua Romano, por fortalecerem a rede de afetos que torna possível minha (R)existência.

A meu tio Haron Cohen, cuja presença e referência em minha vida tem importância marcada nos escritos dessa tese.

A minha maravilhosa orientadora e querida amiga, Suely Rolnik, cujo pensamento atravessa tudo o que faço desde que a conheci, e que nos apoia amorosamente para que possamos cultivar nossas babas mais férteis nas tardes de quarta-feira do Núcleo de Estudos da Subjetividade.

A Peter Pál Pelbart, pelo território que sustenta junto à Suely Rolnik no Núcleo, um oásis de pensamento instaurado na PUC, com força e generosidade para manter nossos ânimos de criação em movimento mesmo em tempos difíceis.

Aos membros da banca de qualificação, João Perci Schiavon e Raquel Garbelotti, somados na defesa a Marcelo Mattos Araújo e Christine Mello, cada um com uma importância singular na minha trajetória, agradeço a presença e os pensamentos para enriquecer a tese apresentada.

Finalmente, aos que trabalharam comigo nessa empreitada, Amilcar Packer, pelas leituras cuidadosas do texto e interlocução crítica, Flavio Taam e Pedro Taam, pela revisão, Carolina Junqueira e Selene Alge, pela assistência à pesquisa bibliográfica e reunião de imagens.

Meus mais sinceros e amorosos agradecimentos.

Cohen, Ana Paula. **Reconstituição de um corpo de obra: arte, vida, museus e os diferentes modos de habitá-los**. 2020. Tese (Doutorado). – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo.

Resumo

A tese apresentada parte do arquivo desenvolvido por Suely Rolnik, *Arquivo para uma obra-acontecimento. Projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto*, que traz ao presente a produção artística de Lygia Clark, assim como o contexto em que se desenvolveu. Busca-se delinear práticas artísticas contemporâneas que possam ser pensadas como *obra-acontecimento*: práticas que não se manifestam apenas por objetos, imantadas de força de vida, sensíveis ao contexto em que são realizadas, conectadas ao espaço e tempo presentes em que são apresentadas. Tendo tais práticas guiado meu percurso profissional como curadora nas últimas duas décadas, há uma ênfase em dispositivos que tragam estas produções de arte a público, seja pela primeira vez ou buscando reapresentá-las com a força original; a exposição de arte pensada como lugar de recepção, que propicie uma atualização contínua das obras em relação ao espaço e ao corpo do público. A reconstituição de um corpo de obra, como proposta nessa tese, se realiza por operações não lineares, não objetivas e não cronológicas, e busca trazer ao presente práticas definidas pela intensidade de vida proliferada nos corpos envolvidos em cada projeto. Tal reconstituição não se baseia em uma repetição da forma original do que um dia foi uma obra, uma exposição ou mesmo uma história fixa e pontuada por fatos determinados. Às suas atualizações, urge novos dispositivos capazes de ativar uma potência de vida com intensidade semelhante ao projeto que buscamos reconstituir, que possa reverberar nos corpos que entram em contato com aquele dispositivo no presente. Um pensamento clínico que entenda o ato criador, assim como suas atualizações, como desobstrução das passagens de vida, trazendo saúde aos corpos individuais e coletivos. Nesse sentido, há uma proposição do que poderíamos chamar de um *museu-acontecimento*, museu cuja ênfase não seria colecionar objetos de valor, mas que pudesse priorizar os sopros de vida depositados em cada proposição artística: um dispositivo clínico na atualização contínua do ato criador.

Palavras-chave: Exposição de arte; Memória do corpo; Prática artística como acontecimento; Museu de arte contemporânea; Clínica artística.

Cohen, Ana Paula. **Reconstitution of a Body of Work: Art, Life, Museums and the Different Modes of Inhabiting Them.** 2020. Thesis (Ph.D.). – Pontifical Catholic University of São Paulo – PUC-SP, São Paulo

Abstract

The thesis presented departs from the archive developed by Suely Rolnik, *Arquivo para uma obra-acontecimento. Projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto* [Archive for a work-event. Project to activate the body memory of an artistic trajectory and its context] – which brings to the present the artistic practice of Lygia Clark, as well as the context in which it was developed. It seeks to outline contemporary artistic practices that can be thought of as *obra-acontecimento* [work-event]: practices that do not manifest themselves only through objects, but that are imbued by vital force, sensitive to the context in which they are performed, and connected to the present space and time in which they are presented. Considering that these practices guided my professional path as a curator in the last two decades, there is an emphasis on exhibition apparatus that bring these art practices to the public, whether for the first time or seeking to re-present them with their original force; the art exhibition conceived as a place of reception, which provides a continuous actualization of the art works in relation to the space and to the body of the audience. The reconstitution of a body of work, as proposed in this thesis, is achieved by non-linear, non-objective and non-chronological operations, and it seeks to bring to the present practices defined by the intensity of life proliferated in the bodies involved in each project. Such reconstitution is not based on a repetition of the original form of what was once an art work, an exhibition or even a fixed history defined by specific facts. New devices are needed to its actualizations, capable of activating a living force with similar intensity to the project that are being reconstituted, in order to reverberate in the bodies that come into contact with that device in the present. A clinical thought that understands the creative act, as well as its actualizations, as unblocking the passages of life, bringing health to the individual and collective bodies. In this sense, there is a proposition of what we could call a *museu-acontecimento* [museum-event], a museum whose emphasis would not be on collecting objects of value, but which could prioritize the breaths of life deposited in each artistic proposition: a clinical device in the continuous actualization of the creative act.

Keywords: Art Exhibition; The Memory of the Body; Artistic practice as an event; Museum for contemporary art; Artistic Clinic.

Sumário

Apresentação p. 10

Prefácio p. 13

Solo

Introdução p. 18

Reconstituição de um corpo de obra

Lygia Clark; Museu de Arte Moderna de São Paulo; Suely Rolnik e o *Arquivo para uma obra-acontecimento*.

Capítulo 1 p. 32

Arquivo para uma obra-acontecimento. Projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto

Sobre o arquivo de entrevistas realizado por Suely Rolnik, de 2003 a 2011.

Capítulo 2 p. 39

Reconstituição ou reconstrução?

Kunstverein München; *Gabinete abstrato* – El Lissitzky; *Merzbau* – Kurt Schwitters.

Capítulo 3 p. 60

Corpo arquitetônico: como habitar o museu?

Moderna Museet: *Hon – A Cathedral* (1966); Centre Georges Pompidou: *Uma viagem no tempo*, Philippe Parreno (2009); Renata Lucas, *Atlas* (2006) e *Falha* (2007).

Capítulo 4 p. 96

A língua, a fala

Filmes de Yael Bartana, *And Europe Will Be Stunned: The Polish Trilogy* – “Mary Koszmary (Nightmares)”, 2007, “Mur i wieża (Wall and Tower)”, 2009, “Zamach (Assassination)”, 2011.

Considerações finais p. 114

Por uma clínica artística

Bibliografia, exposições e filmes p. 119

Apresentação

Como seria um dispositivo de exposição de arte coerente com práticas artísticas que não se manifestam apenas por objetos, constituídas por diferentes formas de ação, discurso, temporalidade, espacialidade e deslocamento? Como seria uma instituição capaz de colecionar e difundir tais práticas sem tirar o potencial de cada uma delas no encontro com seus públicos? As produções artísticas que venho acompanhando nas últimas duas décadas têm me levado a essa mesma pergunta, e cada projeto de exposição, conferência ou publicação que realizo, sempre em colaboração com artistas e profissionais de outras áreas, tem sido uma tentativa de resposta. Nesse sentido, a tese aqui apresentada busca organizar, por meio da escrita, uma experiência e produção de conhecimento prático constituídos em meu percurso profissional curatorial, sendo ela movida por uma pergunta semelhante, intrínseca à mesma lógica de produção artística. Busco caminhos possíveis para reconstituir um corpo de obra, tanto a obra de artistas quanto exposições de arte dedicadas a experiências transformadoras no presente, que muitas vezes deixam poucos rastros materiais para os tempos por vir. O que perpassa tais produções para além da efemeridade? O que se perde com o passar do tempo, e o que segue, pronto para ser acessado? Como trazê-las ao presente?

A tese parte do arquivo desenvolvido por Suely Rolnik, *Arquivo para uma obra-acontecimento. Projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto*,¹ que traz ao presente – por meio de entrevistas gravadas em vídeo – não apenas a produção artística de Lygia Clark, como o contexto em que ela se desenvolveu. Contexto cujo fluxo de vida foi parcialmente interrompido pela ditadura militar (1964-1985), especialmente por meio do AI-5, em 1968, quando artistas, pensadoras e criadoras foram perseguidas, torturadas, mortas e muitas saíram do país. O arquivo se revela como uma chave de acesso a esse tempo, às tramas e relações traçadas entre as pessoas que o constituíram. A memória viva dos corpos das

¹ ROLNIK, Suely. *Arquivo para uma obra-acontecimento. Projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto*. 65 vídeos de entrevistas realizadas por Suely Rolnik no Brasil, na França, na Inglaterra e nos EUA, de 2003 a 2011. Uma caixa contendo vinte DVDs e um livreto foi publicada em 2011, na França (Carta Branca/Presse Du réel) e no Brasil (Cinemateca Brasileira–MinC e SESC-SP).

entrevistadas, acessada e registrada em vídeo por Suely Rolnik, amplia conexões possíveis com experiências dos anos 1960 e 1970, época de tanta dor, terror e de tanta pulsação artística, política, revolucionária, contracultural em nosso contexto brasileiro.

A reconstituição de um corpo de obra, como proposta nessa tese, se realiza por operações não lineares, não objetivas e não cronológicas, que buscam trazer ao presente práticas definidas pela intensidade de vida proliferada nos corpos envolvidos em cada projeto. Tal reconstituição não se baseia em uma repetição da forma original do que um dia foi uma obra, uma exposição ou mesmo uma história fixa e pontuada por fatos determinados. Às suas atualizações, urgem novos dispositivos capazes de ativar uma potência de vida com intensidade semelhante ao projeto que buscamos reconstituir, que possa reverberar nos corpos dos que entram em contato com aquele dispositivo no presente. Um pensamento clínico que entenda o ato criador, assim como suas atualizações, como desobstrução das passagens de vida, trazendo saúde aos corpos individuais e coletivos.

Para pensar dispositivos que tragam tais produções de arte a público, seja pela primeira vez ou buscando reapresentá-las com a força original, é importante enfatizar a exposição de arte como lugar de recepção, que propicie uma atualização contínua das obras em relação ao espaço e ao corpo do espectador, assim como ao contexto histórico e institucional de cada apresentação. Nesse sentido, práticas expositivas que considerem todos os elementos envolvidos na experiência estética da exposição de arte ao ser percorrida pelo público – o espaço, as obras, o mobiliário, a posição dos corpos – são referências relevantes para meu trabalho curatorial. Algumas delas serão retomadas e reconsideradas aqui em exemplos como *Gabinete abstrato*, El Lissitzky; *Merzbau*, Kurt Schwitters; *Art of this Century*, Frederick Kiesler; *Hon – A Katedral* (Moderna Museet, 1966); *Uma viagem no tempo*, Philippe Parreno (Centre Pompidou, 2009); *Atlas* (São Paulo, 2006) e *Falha* (Los Angeles, 2007), Renata Lucas.

A potência clínica da língua, da fala e da escuta, pensada como corpo presente em algumas práticas artísticas, é considerada nesse trabalho a partir do arquivo de entrevistas de Suely Rolnik e de três filmes da artista Yael Bartana, constituintes da trilogia *And Europe Will Be Stunned: The Polish Trilogy*. Os filmes são: “Mary Koszmary (Nightmares)”, 2007; “Mur i wieża (Wall and Tower)”, 2009; e “Zamach (Assassination)”, 2011.

De alguma forma, esta tese e as perguntas e formulações que a tecem buscam também reconstituir o corpo de obra de minha prática curatorial. Por isso, no transcorrer das apresentações de exposições, obras e referências que escolhi como significativas para elaborá-la, aparecerão menções a projetos de minha autoria, em ordem diacrônica, respeitando o fluxo da escrita e o momento em que vieram à memória, de modo a apontar linhas de pensamentos e potencializar detalhes das elaborações fundamentais para o presente texto.

Prefácio

Solo

Vermelho ouro
Vermelho terra
Vermelho sangue

Solo fértil
cabeça despida
no leito de morte
no veio da terra

Happy days
Androginia
Mãe, avó e tia
Memória guardada
habitada nos sonhos
nos tempos em que não há tempo
Volátil
incorpora
carnifica
na carne
dos olhos
de vidro
que a terra
há de comer

A base, o busto
o memorial
Enterra
a cabeça sem corpo
no corpo da terra
no sal da lua
da cabeça de roca

Fiar
Desfiar
Conversa fiada
Tecer o tecido
de um lugar não ido
Constrói o corpo
Corrói a alma
Estrutura de vértebras
Colossal
Erosão do tempo

das chuvas, dos ventos
do sol que queima
do sal que arde
no corpo
da casa
findada
finada

Buscamos o vivo
da vida
mas a terra
engole
encobre
sufoca
e mata
A terra, o solo, a origem
a casa, a família, o barroco
e o santo
do pau-oco

Pau-a-pique
Pau a ponto de bala
Revolve a terra
Fecunda a guerra
corpo soterrado
alimentado
por terra
vermelha
de carne
sagrada

Solo fértil
denso, leve, eleva
as memórias e as imagens
da criança
atravessam o corpo dos que passam
pela vida
pela via
dos que rezam
a novena
dos que oram e laboram
as ruínas das minas
construídas por vidas
desperdiçadas

O corpo
suturado
amarrado
costurado
traveste
e veste
a colcha de retalhos

A casa se inunda de dor
De partida, de despedida

A volta para a terra é um solo
que ninguém pode dançar por você

O vivo suporta a morte
A casa acolhe o corpo
A terra, o barro, a vila, o povo de algum lugar
perdido
no tempo
do assombro
da assombração
O encontro dos corpos
o peso
a terra, a lama
o fundo, profundo

Onde termino, descontínuo
Bataille
Na volta para a terra
[Eu te encontro]
no limiar entre a vida e a morte
no entre a ferida e o corte
cicatriz
na pele, no ventre, na terra
na cabeça criada
descrente
de corpo inexistente

Pagãos carregam
o corpo sem órgãos
da cabeça de roca
Sou Beckett, sou um, sou todos
o anjo da procissão
Mãos, pés e cabeça
patas, focinho e rabo
pedaços do corpo

na terra
no éter
na sopa
no feijão
A carne
do osso
do porco
que nasce
que cresce
que morre
que abre, que sangra
que escorre
que cheira, que fede
putrefação
A carne, a terra falece
mas o corpo segue corpo
enterrado
1º ato, 2º ato
mortificado
transpassado por vida, por luz, por ferro, por cor
de oxidação
pela cor do sangue
da cabeça de roca
montada
e aberta
para uma visão
do céu, do morro, do mato
do bicho, da zona rural

A cabeça viaja
para fundar
um território
nacional
O corpo, a casa, a carne
afunda
apodrece
deteriora
esquece
no solo
em que nasci
perpetuo o caminho
dos que vieram
e dos que estão por vir

Cabeça feminina
Deusa da destruição

Trabalho na terra
de terra
com terra
território de luta
de luto
de vidas e pós-vidas vividas
que seguem
no solo
e findam na terra
dos confins
de Minas
Gerais

Texto escrito em São Gonçalo do Rio das Pedras, Minas Gerais, em fevereiro de 2017, para acompanhar a exposição de Thiago Honório, Solo, apresentada em São Paulo, em março de 2017.

Introdução

Reconstituição de um corpo de obra²

A transitoriedade dos corpos e a finitude da vida são assuntos que me mobilizam desde a infância. Como se a consciência de um corpo, de ter um corpo, de estar num corpo, trouxesse inevitavelmente a sensação de finitude. Uma experiência de vida acolhida por um corpo sensível, mediador de forças contínuas, internas e externas, consciente de cada movimento, de cada estímulo recebido, de cada órgão pulsando, de alterações de temperatura, dentro e fora, fora e dentro. Corpo cuja existência se constitui nas relações internas e externas com a matéria – fogo, terra, água, ar –, vivendo das experiências mais prazerosas às mais doloridas. Sistema nervoso aberto, com tentáculos invisíveis captando estímulos incessantes, moldando-se a cada toque, a cada movimento dos fluxos de vida. Um corpo que fala, que pensa, que dobra e desdobra, que por vezes flutua e por vezes se arrasta, buscando criar passagens internas, conexões entre corpo e ambiente, entre corpo e outros corpos. Um corpo que sente a passagem do tempo linear na pele, na carne, nos ossos, simultânea à experiência de um tempo presente que se expande em todas as direções. Para esse corpo, não há como estar vivo sem buscar uma atualização contínua, se relacionar na presença de um, de dois, de muitos. Pois ele é parte de um movimento que está em todas as coisas, e, uma vez que aprende a acompanhá-lo, sofre menos, vive mais ameno, alcançando breves instantes de presença plena.

* * * * *

² O uso da palavra “corpo” aparece neste trabalho em diferentes circunstâncias, mas aponta sempre para uma mesma direção. Para além das concepções mecanicistas ou organicistas do corpo, refiro-me aqui a uma totalidade que inclui mente/espírito, a *psyché*, em termos clínicos, ou a subjetividade, como pensada no Núcleo de Estudos da Subjetividade. Quando a mesma palavra se refere aos corpos das obras de arte, das exposições ou dos museus, busco um paralelo a essa noção do corpo vivo, que se expande além de sua existência física e material.

Nem toda prática artística cria corpos que atravessarão os séculos em acervos de museus. Se arte é vida, a vida é animada em um corpo, na matéria, e logo se vai, se esvai. A anima/alma³ dos indivíduos cria, no caso da arte, um campo de força imantado em objetos que as possibilitam viajar no tempo. Perdurar. Há, no entanto, muitas produções que não se baseiam em objetos definidos, mas em conexões entre deslocamentos, pensamentos, atos. Arte como agente, responsável por conexões urgentes; mas como guardá-la na estrutura de museus criados para arte como objeto já descolado da alma?

A origem do museu é colonial-imperialista. Buscaram, saquearam, carregaram, durante guerras e invasões, objetos do “outro”, do “longínquo”, sobre o qual projetou-se a ideia de “exótico”. O museu já institucionalizado surge do museu de história natural, de etnografia, de antropologia, instituições encarregadas de estudar os corpos já abandonados por suas animas. Isso quando não os arrancam, os saqueiam de suas vidas, como no caso de objetos ainda em uso, partes constituintes de rituais diários em determinados povos, levados ao museu como exemplar de um corpo já morto. Demonstração de poder, de posse. Casca vazia.

Se os brancos querem mostrar mortos, que moqueiem seus pais, mães, mulheres e filhos, para expô-los aqui, em lugar de nossos ancestrais! O que eles pensariam se vissem seus defuntos exibidos assim diante de forasteiros? [...]

Os humanos somem muito depressa e, assim que seu sopro de vida é cortado, só inspiram tristeza e saudade. Os brancos podem mostrar o que quiserem em seus museus, mas não coisas vindas de fantasmas. Enquanto estamos vivos, podem expor nossas imagens e objetos em suas cidades à vontade, para explicar a seus filhos como vivemos e, assim, ajudar a proteger nossa floresta. Mas exibir dessa maneira cadáveres ressecados e objetos órfãos dos primeiros habitantes da floresta só pode me deixar infeliz e me atormentar.⁴

Relato de Davi Kopenawa após visitar o Museu do Homem em Paris

³ Neste trabalho, o termo “anima/alma” se refere a um entendimento de alma como princípio vital de todo e qualquer ser vivo, provindo de estudos de *espagiria* (a farmácia da alquimia); segundo essa concepção, todo indivíduo, seja ele do reino animal, vegetal ou mineral, é constituído de corpo físico, anima e espírito, e os três são passíveis de serem separados e trabalhados na matéria por práticas de laboratório originadas em civilizações antigas.

⁴ ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 428.

⁵ Musée de l’Homme, museu de antropologia em Paris, parte do Musée National d’Histoire Naturelle. Foi criado em 1937, provindo do Musée d’Ethnographie du Trocadéro, fundado em 1878.

Desde que trabalhei no Museu de Arte Moderna de São Paulo,⁶ de 2000 a 2002, me perguntava o que seria um museu de arte contemporânea, já que me interessavam as obras cujo corpo, assim como os seres vivos, tinham um tempo de vida limitado. Um corpo não necessariamente materializado em um só objeto, uma ativação de diferentes peças que engendram um corpo no presente e conseguem sustentá-lo, por um instante que seja. Tempo suficiente para ser arte, para abrir possibilidades de atualização na realidade vigente, criar espaço para as transformações acontecerem e para mover o fluxo do que é vivo.

O instante do ato não se renova. Existe por si mesmo: repeti-lo é dar-lhe um novo significado. Ele não contém nenhum traço da percepção passada. É um outro momento. No mesmo momento em que acontece, é já uma coisa em si.

Só o instante do ato é vivo. Nele o vir a ser está inscrito. O instante do ato é a única realidade viva em nós mesmos. Tomar consciência é já o passado. A percepção bruta do ato é o futuro se fazendo. O presente e o futuro estão implicados no presente-agora do ato.⁷

Como seria um museu capaz de criar espaços e contextos para a atualização contínua do “instante do ato”, como descrito por Lygia Clark? Dessa pergunta vem o interesse em pensar exposições de arte capazes de ressignificar, em público, produções de artistas que não caibam no formato paredes brancas, expostos em um mesmo espaço e tempo, calcificados como fósseis ou guardados em mapotecas, em salas subterrâneas, com fichas técnicas que buscam manter a informação sobre os corpos sem alma em seus acervos. Acredito que nas últimas décadas houve algumas tentativas⁸ e pouco êxito em criar museus capazes de mostrar e arquivar arte que não se

⁶ Como curadora assistente, convidada por Ivo Mesquita, então diretor do museu.

⁷ CLARK, Lygia. “A propósito do instante”. In *Livro-obra*, escrito em 1964 e publicado em 1983 por Luciano Figueiredo e Ana Maria Araújo, numa edição limitada de 24 exemplares, Rio de Janeiro.

⁸ Um exemplo de museu que busca manter a conexão entre componentes constituintes de projetos de arte contemporânea quando adquiridas para a coleção é o Van Abbemuseum, em Eindhoven, Holanda. “No Ghost Just a Shell” é um projeto dos artistas Pierre Huyghe e Philippe Parreno, adquirido pela instituição em 2003, que consiste na exposição de 28 obras de dezoito artistas diferentes, todas em vídeo. Ao comprar a obra, o museu criou, em colaboração com os artistas, um robô que possa circular pelo espaço de exposição do museu, e cada vez que se aproxime de uma parede branca, projete em pequena escala algum dos filmes que constituem a coleção/obra. Alguns museus com os quais tive contato e conversas com curadores nos últimos anos, como o Walker Art Center, em Mineápolis, nos EUA, compraram obras imateriais nesses últimos tempos, como uma performance de Tino Sehgal, artista que não admite nenhum tipo de registro de seus trabalhos e só vende sem contrato, tendo uma ou duas funcionárias do museu que aprender sobre a performance para fazê-la acontecer a cada vez que a instituição decidir apresentá-la. Ainda assim, são

baseie apenas em objetos sem tirar-lhes a alma, sem sufocar a vida que pulsa na conexão entre diferentes elementos impalpáveis.

A própria ideia de um museu como corpo arquitetônico fixo talvez não funcione para essa forma de produção artística, mais voltada à experiência e às proposições relacionais e de encontro do que à produção de objetos. Talvez os “museus flexíveis e temporários”⁹ estejam dando conta disso, em ciclos de vida tão transformadores quanto efêmeros.

* * * * *

exemplos pontuais que não chegaram a gerar alterações nas formas de colecionar e/ou nos bancos de dados das coleções dos principais museus de arte contemporânea.

⁹ A ideia de um “museu flexível e temporário” – quase um paradoxo em relação ao museu que conserva obras e que se pretende sólido e duradouro – me acompanha desde início dos anos 2000, quando escrevi o projeto para meu mestrado na ECA/USP, que teria como foco o MAC-USP sob direção de Walter Zanini (1963-1978). Minhas referências eram plataformas de diversas escalas, orçamentos e temporalidades capazes de colecionar e de mostrar – por meio de dispositivos específicos para a recepção pública – práticas artísticas que não se manifestam apenas por objetos, constituídas por diferentes formas de ação, discurso, temporalidade, espacialidade e deslocamento. Nesse sentido, o modo de operar de tais dispositivos é mais próximo ao do arquivo, por trazer as conexões e agenciamentos inerentes às práticas artísticas contemporâneas como parte da lógica de seu próprio funcionamento. Essa ideia, do “museu flexível e temporário”, deu origem ao simpósio que organizei no Kunstverein de Munique, em 2003, *Curating with light luggage*, realizado como parte do projeto *Telling Histories – an Archive and Three Case Studies – with Contributions by Mabe Bethônico and Liam Gillick* (ver nota 39). Algumas autoras/curadoras de projetos relevantes para esse pensamento, convidadas para o simpósio foram: Clémentine Deliss, para falar do projeto Metronome; Hans Ulrich Obrist, para falar sobre *Museum in Progress* e Point d’Ironie; Jaroslaw Kozlowski, apresentando as galerias de artista nos anos 1960 no leste Europeu; Minerva Cuevas, sobre seu projeto artístico “Mejor vida Corporation” e o próprio MAC-USP sob direção de Walter Zanini, apresentado na ocasião da conferência por Cristina Freire. Quando voltei ao Brasil, o simpósio foi traduzido e incorporado à minha dissertação de mestrado, finalizada em 2005, *Espaço operacional: estruturas flexíveis para práticas artísticas contemporâneas* (ver nota 23).

Alguns termos históricos utilizados para nomear práticas museais experimentais, além de museu como laboratório, expressão já mais difundida, são “Espaço operacional”, termo do próprio Zanini, que usei no título do meu mestrado, e “museu aberto” usado por Pontus Hultén para definir o projeto do Centre Pompidou, em Paris, França (ver nota 70).

Considerando meu interesse em delinear nesse trabalho o que pode ser a obra como *acontecimento* (ver nota 14), para além do exemplo proposto por Suely Rolnik, como também que tipo de instituição de arte poderia acolher tais produções, proponho aqui, no lugar de “museu flexível e temporário”, o termo *museu-acontecimento*, que será tratado no final do capítulo 3.

Em 1999, visitei uma exposição de Lygia Clark no Museu de Arte Moderna de São Paulo, curada por Paulo Herkenhoff.¹⁰ Foi uma experiência importante finalmente entender o percurso da artista, cujas obras – isoladas em grandes exposições coletivas – antes me pareciam cascas mortas e empoeiradas em espaços de exposição.¹¹ A mostra começava com as primeiras pinturas de Lygia Clark, passando pela “Quebra da moldura” (1954), “Superfície modulada” (1955), “Planos em superfície modulada” (1957), “Espaço modulado” (1959) e chegando aos “Casulos” (1959) – quando o plano da pintura começa a se desdobrar para fora da tela, e, em seguida, aos “Bichos” – , que partem do plano em placas de alumínio cortadas e conectadas por dobradiças de metal, se desdobrando como seres por vir, “com vida própria”,¹² cujas partes podem ser movidas pelo público em uma relação única de integração entre público e obra [Imagens 1, 2, 3, 4, 5, 6 e 7]. Nas palavras de Lygia Clark:

Cada “Bicho” é uma entidade orgânica que se revela totalmente dentro de seu tempo interior de expressão. Ele tem afinidade com o caramujo e a concha. É um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante. Entre você e ele se estabelece uma integração total, existencial. Na relação que se estabelece entre você e o “Bicho” não há passividade, nem sua nem dele.¹³

As obras estavam presentes, materializadas e combinadas a textos da artista nas paredes da exposição. Entendi a relevância da arquitetura no pensamento de Lygia Clark, nas dobras que

¹⁰ Lygia Clark. Curadoria Paulo Herkenhoff, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, de 2 de junho a 1º de agosto de 1999.

¹¹ Na 22ª Bienal de São Paulo, em 1994 – intitulada *Ruptura com o suporte*, curada por Nelson Aguilar –, houve uma primeira construção histórica de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Mira Schendel como eixos da produção contemporânea brasileira, e eu como estudante de arte já tinha visto a obra apresentada muitas vezes, inclusive na Documenta X, em Kassel, em 1997, e ainda que soubesse de sua importância, nunca havia sentido a potência dos trabalhos produzidos a partir de 1963 no contato com os objetos apresentados em exposições. Sabia que algo não estava ali, que faltava o mais importante, mas não sabia como acessar.

¹² “[...] Nessa relação entre você e o ‘Bicho’ há dois tipos de movimento. O primeiro, feito por você, é puramente exterior. O segundo, do ‘Bicho’ é produzido pela dinâmica de sua própria expressividade. O primeiro movimento (que você faz) nada tem a ver com o ‘Bicho’, pois não pertence a ele. Em compensação, a conjugação de seu gesto com a resposta imediata do ‘Bicho’ cria uma nova relação e isso só é possível graças aos movimentos que ele sabe fazer: é a vida própria do bicho.” Lygia Clark, *Livro-obra*.

¹³ Lygia Clark, *Livro-obra*.

formam os espaços, a linha orgânica, e, logo, voltam à superfície modular da pintura. Anotei cada detalhe, estudei cada aspecto, visível, invisível, da construção daquela exposição, como uma possível reconstituição de um corpo de obra. No final do percurso, um ambiente fechado no espaço do museu buscava reproduzir o local onde a artista havia feito atendimentos para o projeto “Estruturação do self” (1976-1988).

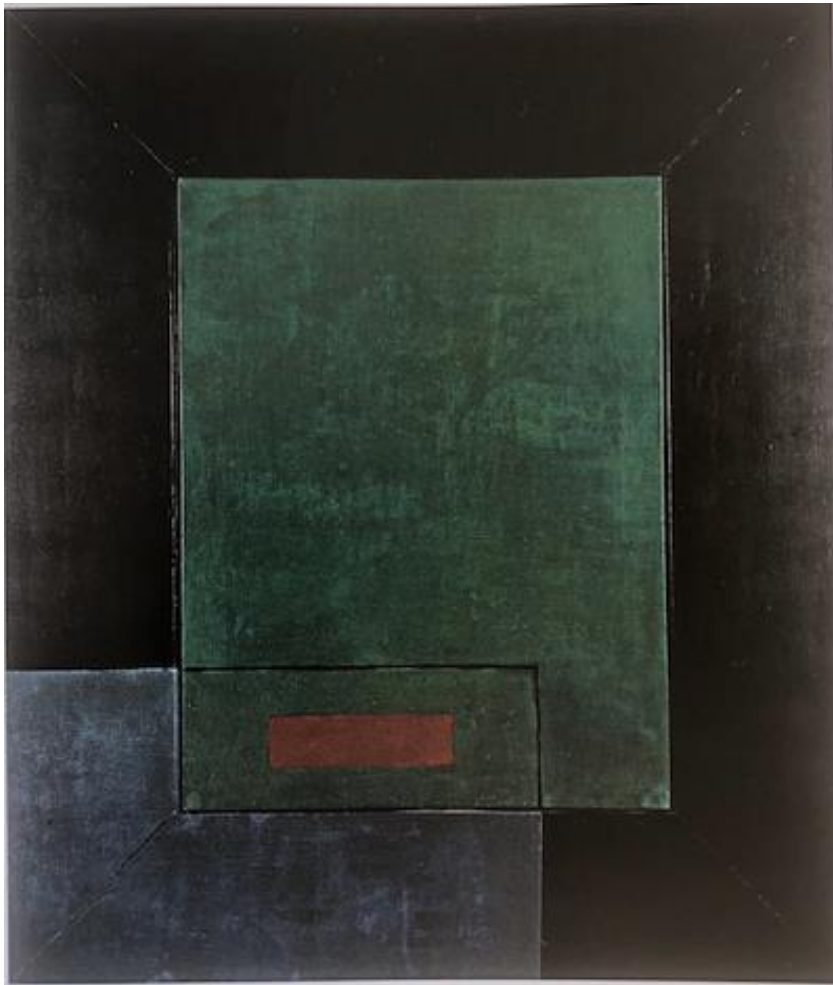


Imagem 1

Lygia Clark

“Composição nº5. Série quebra da moldura”, 1954

Óleo sobre tela e madeira

107 x 91 cm

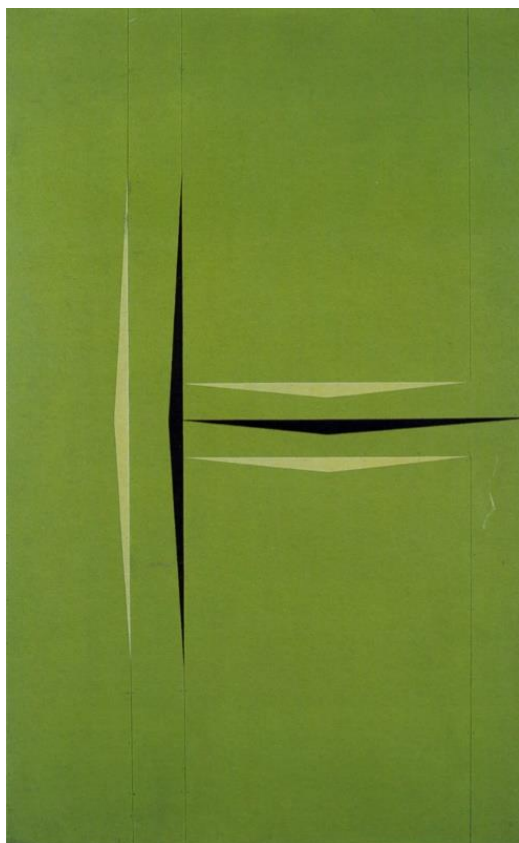


Imagem 2
 Lygia Clark
 “Superfície modulada nº5”, 1955
 Tinta industrial sobre madeira
 115 x 72 cm

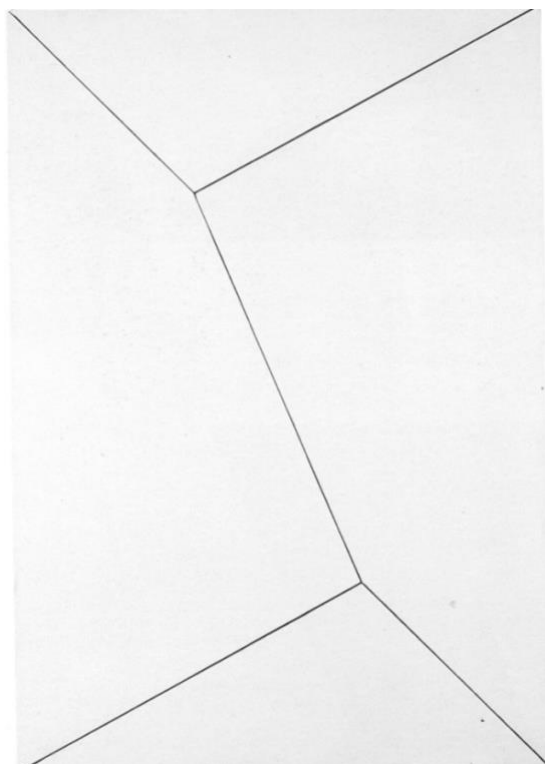


Imagem 3
 Lygia Clark
 “Planos em superfície modulada nº1”, 1957
 Tinta industrial sobre madeira
 87 x 60 cm

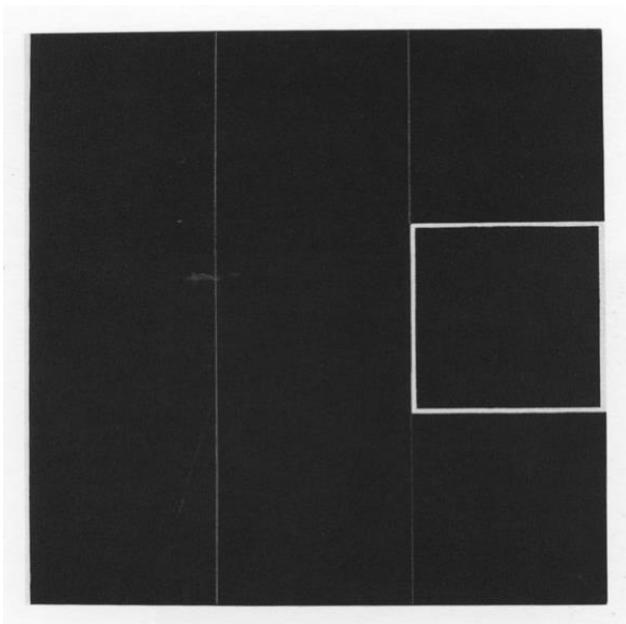


Imagem 4
 Lygia Clark
 “Espaço modulado”, 1959
 Tinta industrial sobre madeira
 40 x 40 cm

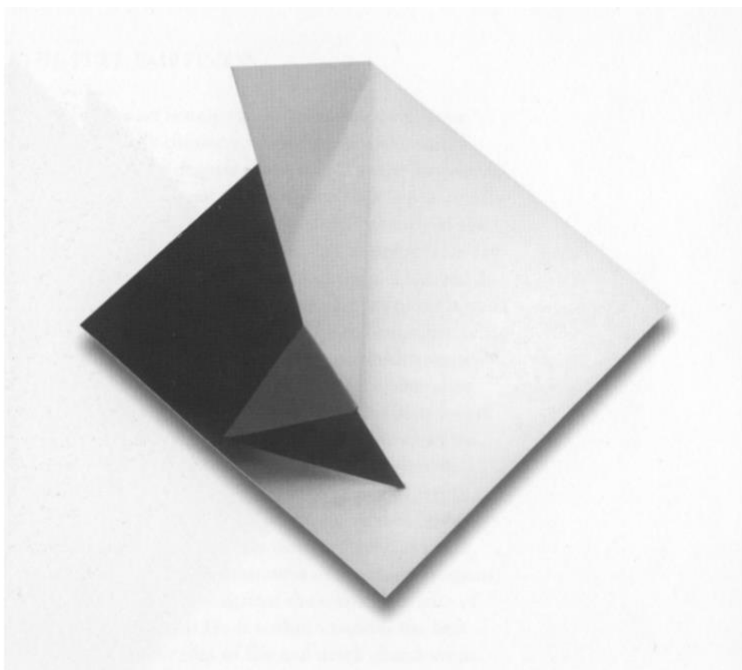


Imagem 5
 Lygia Clark
 “Casulo”, 1959
 Nitrocelulose sobre metal
 42,5 x 42,5 x 6,5 cm

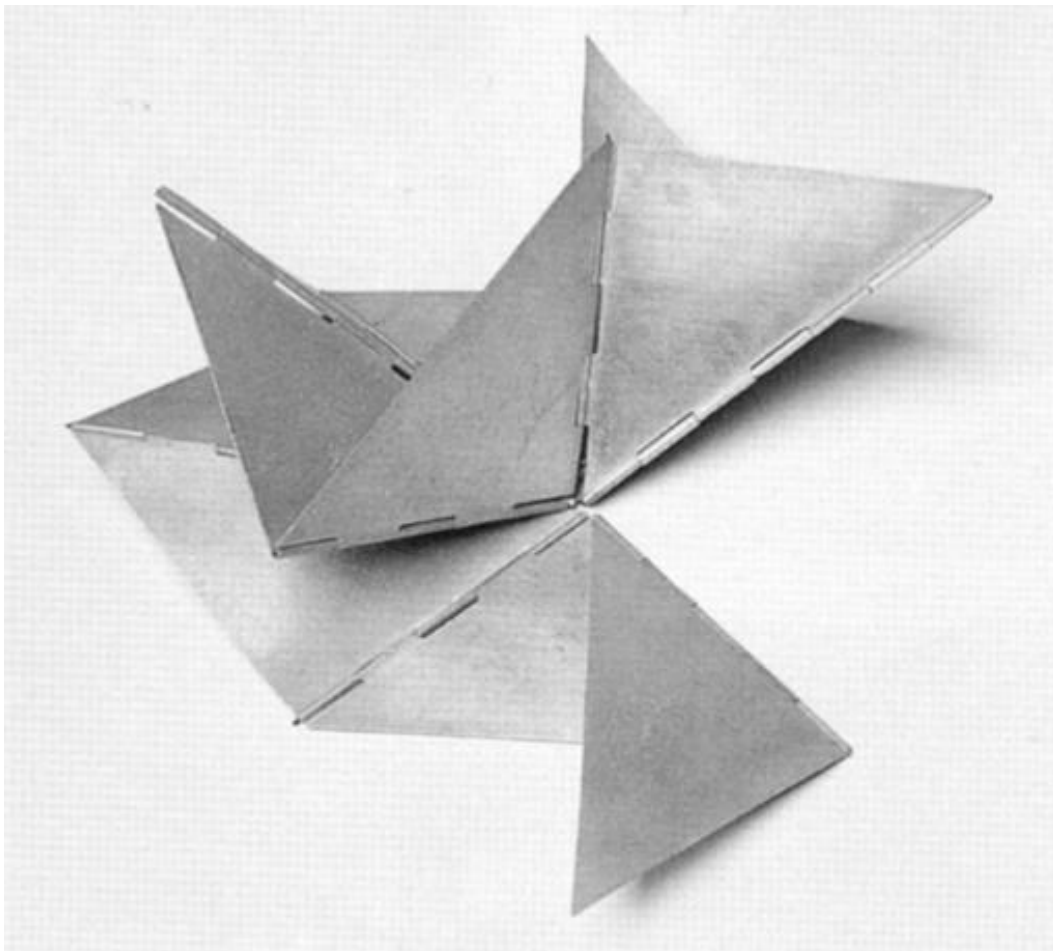


Imagem 6
Lygia Clark
“Metamorfose I (Bicho)”, 1960
Alumínio

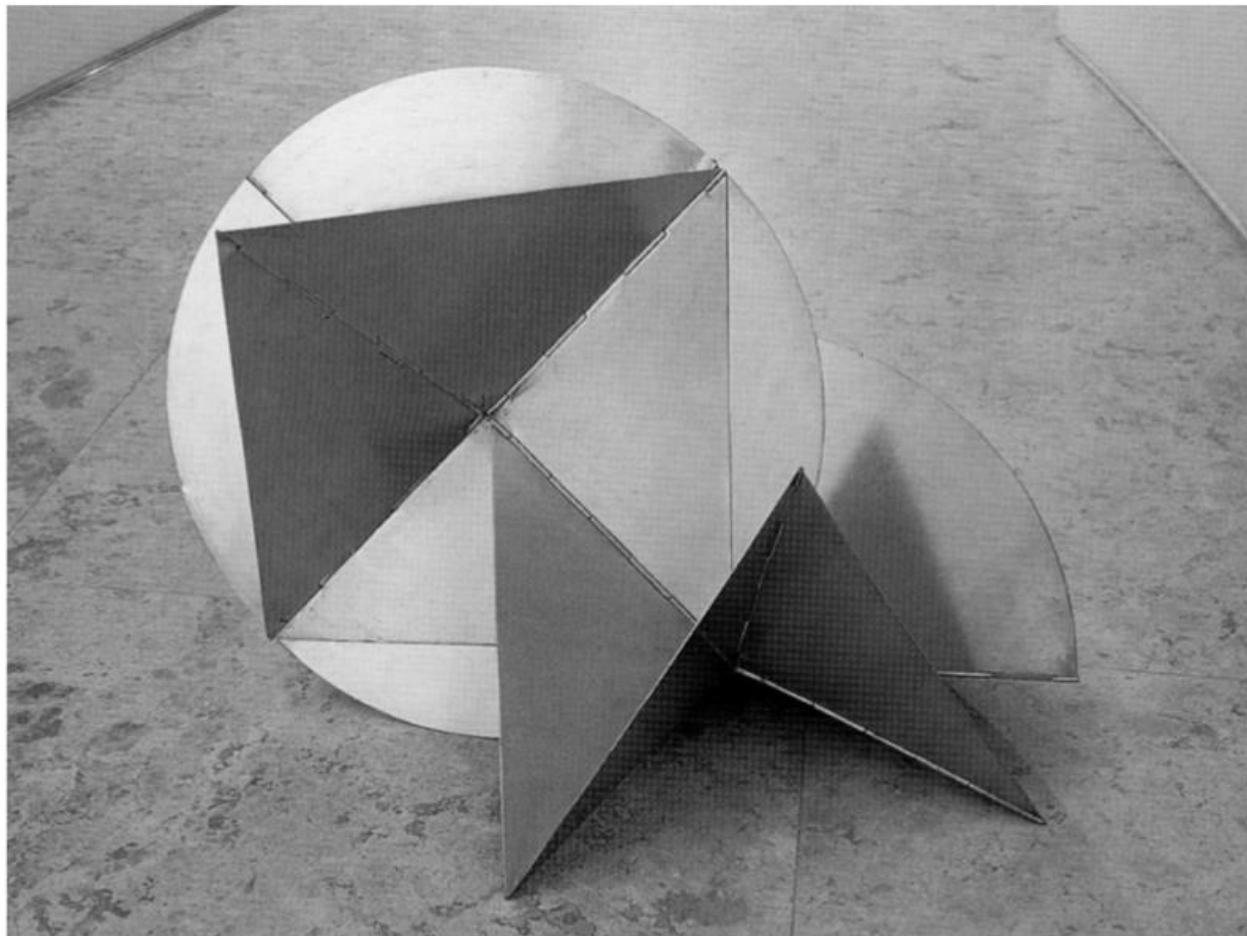


Imagem 7
Lygia Clark
"Máquina (Bicho)", 1962
Alumínio

No decorrer da exposição, havia presenciado uma metamorfose que vai da superfície da pintura até as dobras do “Casulo”, logo aos “Bichos” e aos espaços arquitetônicos. Em um caminho inverso, entendi a precisão da obra de Lygia Clark ao propor que percebêssemos a organicidade dos seres vivos na arquitetura, apesar de todos os ângulos retos que o espaço ocidental constrói, e dentro dos quais vivemos por vezes sem questionar. Nesse sentido, me parecia difícil justificar, naquele caso e contexto, como a reprodução de um ambiente onde supostamente Lygia Clark atendia as pessoas que se dispunham ao processo terapêutico da obra “Estruturação do self” poderia atualizar o *acontecimento*¹⁴ proposto pela artista. A “Estruturação do self” foi uma prática clínica desenvolvida por Lygia Clark em seu apartamento no Rio de Janeiro, entre 1976 e 1988, constituída pelas proposições da artista à pessoa participante, por meio do uso dos objetos relacionais¹⁵ criados por Clark. Os elementos principais que compunham o trabalho não estavam ali na rerepresentação de um espaço de atendimento no museu: havia apenas um colchão feito de bolinhas de isopor,¹⁶ usado nas sessões – montado sobre uma estrutura branca similar à pedestais e painéis utilizados por toda a exposição –, e alguns outros objetos relacionais, soltos, sem a presença humana que os ativava, tanto da artista quanto da participante.

¹⁴ Utilizo aqui a palavra “acontecimento” como referência ao título do arquivo de entrevistas realizado por Suely Rolnik para atualizar tanto a obra de Lygia Clark como o contexto em que sua prática se deu. No texto “Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia”, na nota 32, p. 25, do catálogo *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro* (Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2006), Suely Rolnik escreve: “O conceito de ‘acontecimento’ deve ser entendido, aqui, no sentido que lhe conferem Gilles Deleuze e Félix Guattari em sua obra. No contexto do presente ensaio não caberia apresentar este conceito em sua complexidade, mas apenas destacar que se refere à passagem do ‘virtual’ ao ‘atual’. No campo teórico aqui delineado tais conceitos remetem respectivamente à realidade intensiva, apreensível via corpo vibrátil, e à realidade extensiva, apreensível via macropercepção.”

¹⁵ “Os ‘Objetos Relacionais’ eram os instrumentos concebidos por Lygia [Clark] para tocar o corpo de seus ‘clientes’, como ela mesma qualifica aqueles que se dispunham a viver a experiência. Desnudos, eles deitavam-se sobre um daqueles objetos, o *Grande colchão*. Nas palavras da artista, ao se instalarem neste divã *sui generis*, os clientes com seu próprio peso ‘já abriam sulcos’ onde ‘seu corpo se acomodava’. Assim começava a sessão.” ROLNIK, Suely. “Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia”. In *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*. Catálogo de exposição com mesmo nome curada por Corinne Diserens e Suely Rolnik. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2005. p. 13.

¹⁶ *O Grande colchão*.

O meu primeiro encontro com o arquivo de Suely Rolnik,¹⁷ assunto do capítulo 1 deste trabalho, se deu em 2006, quando me propus a escrever¹⁸ sobre a exposição *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*, curada por Corinne Diserens e Suely Rolnik e apresentada na Pinacoteca do Estado de São Paulo.¹⁹ Além dos objetos, pinturas e esculturas, que eu já conhecia da exposição no MAM, de 1999, estava ali apresentado o projeto desenvolvido por Rolnik, os filmes das entrevistas realizadas para constituir o *Arquivo para uma obra acontecimento*. No museu, reencontrei as obras-objetos, viajantes no tempo imantadas da força daquela persona-personagem. A montagem da exposição de 1999, com obras em ordem cronológica montadas uma ao lado da outra em painéis brancos utilizados com frequência no museu, me parecia mais didática, e talvez respondesse a uma urgência local de apresentar a obra dessa artista de forma linear, como não havia sido apresentada até então, para que conhecêssemos, no Brasil, a quase totalidade daquele corpo de obra. Agora era outro momento, e a exposição propunha um outro tipo de ocupação do espaço do museu, menos linear, trazia documentação e fotos de registro da “Estruturação do self”, para que os objetos relacionais não fossem apresentados fora do contexto da ação clínica em que Lygia Clark os utilizava. Mas a grande diferença estava, no meu entender, na apresentação de *Arquivo para uma obra-acontecimento*, realizado por Suely Rolnik. Naquele momento, a caixa com DVDs de 20 entrevistas – editada posteriormente – não existia, e, para a escrita do texto, solicitei uma cópia dos filmes para assistir em casa. Ainda acredito que a melhor forma de assistir aos filmes do Arquivo não seja no espaço de exposição, e nem mesmo em salas de projeção, mas em casa ou em uma biblioteca, já que cada filme tem mais de uma hora, com conversas, relatos e pensamentos das pessoas entrevistadas, registrados com câmera parada no tripé. Não me parece haver uma tentativa de criar uma narrativa nos cortes e edições dos vídeos que “entretenha” quem os assiste, mas de registrar o que aparece de mais potente nos relatos em cada encontro.

¹⁷ Ver nota 1.

¹⁸ COHEN, Ana Paula. Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Pinacoteca do Estado de São Paulo. *Art Nexus Magazine*, n. 61, Bogotá, 2006.

¹⁹ *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*. Curadoria Corinne Diserens e Suely Rolnik, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, de 25 de janeiro a 26 de fevereiro de 2006.

Comecei pelo filme da entrevista com o crítico e curador Guy Brett.²⁰ Depois, com o músico e compositor Jards Macalé.²¹ Pensava: que grandeza a presença dessa artista, que está na fala de todos, que circunda e atravessa cada uma das histórias aqui contadas. Já no terceiro filme, a entrevista com o artista David Medalla,²² havia acessado um outro tempo, o dos anos 1960 e 1970, como se pudesse experimentar, no meu corpo, o que aquelas pessoas sentiram, pensaram, as relações que haviam estabelecido, e com isso pudesse conjugar a experiência vivida de uma, de duas, de várias, em diferentes idiomas, lugares, algo como um deslocamento no tempo e no espaço. Esse tempo sempre esteve presente em minhas pesquisas. Minha dissertação de mestrado²³ foi sobre o MAC-USP durante a direção de Walter Zanini (1963-1978), um dos poucos museus de arte que seguiu com uma programação experimental durante a ditadura militar brasileira, e que estava em contato com uma rede mundial de produção artística durante as ditaduras da Guerra Fria, em particular à chamada “arte postal”.²⁴ Eu buscava entender um tempo passado por me sentir parte e consequência dele, mas não conseguia acessá-lo, não com a força que me atravessou ao assistir as entrevistas do *Arquivo para uma obra-acontecimento*.

Há algo na memória do meu corpo que remonta à história ali vivida, provavelmente por ter nascido em 1975 e presenciado parte daquela história. Mesmo que ainda pequena, o corpo sensível captava atmosferas, registrando cada onda de sensação que chegava pela massa fluida do ar que respirávamos. Havia algo a ser desvendado, elaborado, uma sensação de aridez, de secura no ar, de dor, de dureza. Suores que evaporavam dos torturados no DOI-CODI,²⁵ a quatro quadras da

²⁰ Curador e crítico de arte, Richmond, Inglaterra, 1942, vive em Londres.

²¹ Músico, Rio de Janeiro, 1943.

²² David Medalla, artista visual nascido em Manila, Filipinas, em 1942, vive e trabalha entre Londres e Paris desde os anos 1960.

²³ COHEN, Ana Paula. *Espaço operacional: estruturas flexíveis para práticas artísticas contemporâneas*. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

²⁴ Exemplos de artistas em contato com o Museu na época, cujos trabalhos são parte da coleção do MAC-USP: Regina Silveira, Paulo Bruscky, León Ferrari, Luis Camnitzer, Antoni Muntadas, Ben Vautier, Krzysztof Wodiczko. Para mais informações ver FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo – arte conceitual no Museu*. São Paulo, Ed. Iluminuras, 1999.

²⁵ DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna), órgão subordinado ao Exército, de inteligência e repressão do governo durante o regime ditatorial. Em São Paulo, suas instalações eram localizadas na Rua Tutóia, no bairro Vila Mariana, onde atualmente funciona o 36º distrito policial.

casa onde nasci e cresci. Sons de gritos de dor, difusos no ar, capazes de produzir efeitos em corpos abertos a diferentes frequências de som. Meu tio dormia no sofá da sala, escondido do estado autoritário que ameaçara prendê-lo por flertar com o partido comunista. Tudo ali, acontecendo, enquanto meu corpo respirava.

Não habitamos a terra, habitamos o ar através da atmosfera. Estamos imersos nele exatamente como o peixe está imerso no mar. E aquilo a que chamamos respiração não é senão a agricultura da atmosfera. Tentar conjugar os dois movimentos – o que vai dos seres vivos ao ambiente e o que vai do ambiente aos seres vivos – significa pensar a atmosfera como um sistema ou um espaço de circulação de vida, de matéria e de energia. [...] Inversamente, a vida se constitui a partir da atmosfera: “A matéria viva constrói os corpos dos organismos a partir dos gases atmosféricos como o oxigênio, o dióxido de carbono e a água, junto com compostos de nitrogênio e de enxofre, convertendo esses gases em líquidos e sólidos combustíveis que recolhem a energia cósmica do sol”.²⁶

Vivemos enquanto respirarmos, respiramos enquanto estamos vivos, somos parte, mesmo que sem consciência, dessa “agricultura da atmosfera” descrita acima por Coccia. Elaborar a história de um é rememorar nossa própria história. O aspecto clínico que perpassa esta tese vem de um entendimento do trauma como estancamento de vida, tanto no corpo individual quanto coletivo, e das possibilidades de elaborar os traumas por meio de algumas práticas e proposições artísticas como forma de ampliar as passagens internas para o sopro que nos anima. Mesmo sopro depositado nas obras de arte, tenham elas um corpo definido por contornos ou não. Nesse sentido, seria possível pensar um museu que priorizasse os sopros de vida ali depositados, em cada obra, em cada proposição, como uma chocadeira de mundos por vir?

²⁶ COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018. pp. 62-63. As notas de rodapé do texto original não foram listadas aqui; o trecho indicado por aspas dentro da citação é do livro: Vladimir I. Verdanski, *The Biosphere*. Nova York: Copernicus, 1998.

Capítulo 1

Arquivo para uma obra-acontecimento. Projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto. Arquivo de entrevistas realizado por Suely Rolnik, de 2003 a 2011.

[...] me sinto como se estivesse de mãos dadas comigo mesma. O gesto tem a característica da concentração no momento da oração. Fusão das polaridades, do direito e do esquerdo, do que era e do que está sendo. Dar-se as mãos a si mesma: muito prazer em conhecer-nos, eu vou bem obrigada, este é o meu momento, eu sou solitária, aceito ser um “ser” só, posso dar também as mãos ao outro, estendê-las ao seu alcance, convidá-lo a uma comunicação. ²⁷

O processo de criação depende de uma prática contínua. São longos os períodos de gestação, de solidão/solitude, em que a/o artista se conecta consigo mesma/o e abre caminhos para a pulsão vital que a/o move se materializar como um novo dizer. Linguagem. Temos que “aceitar ser um ‘ser’ só, que também pode dar as mãos ao outro, estendê-las ao seu alcance, convidá-lo a uma comunicação”,²⁸ como escreve Lygia Clark. Ao envolver uma outra pessoa no processo de criação, abrem-se enxurradas de corpo-força-pensamento, pois o fluxo não é de um, é uma experiência fora do eu-ego e, sendo dois, ou mais, chega com mais intensidade. Havendo um território de ação delimitado, onde os corpos possam se abrir e dar passagem à pulsão vital que os anima, para que se presentifique na matéria, o processo ocorre de forma mais fluida. Mas como é árdua a prática de encontrar breves instantes de presença plena, quando surgem os verdadeiros dizeres, os novos corpos de linguagem que vem habitar nossa realidade! Tal experiência não necessariamente gera um produto final, visível, compreensível, mas uma capacidade de estar no mundo de outra maneira, e uma vez que nos abrimos à passagem dessa força-luz-pulsão vital, e que chegamos a materializá-la, num dizer, num texto, numa obra de arte, o trabalho recomeça, em uma prática diária.

O que terá sido passar pela prática da “Estruturação do self” com Lygia Clark? Entrar junto a ela no processo de criação, “aceitar ser um ‘ser’ só”, sentir a potência da vida que jorra nos

²⁷ CLARK, Lygia. *Breviário sobre o corpo*. In: CLARK, Lygia; BORJA-VILLEL, Manuel. *Lygia Clark*. Catálogo da exposição. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.

²⁸ Idem.

nossos corpos, para não mais aceitar a vida autômata, aquela que recalca os fluxos, vida seca, árida, mantida por razões tão pequenas – ser aceita, pertencer, agradar –, mas que têm o poder de obstruir a criação de modos de vida singulares.

Abre-se o lugar da escuta. “Para um, solitário, para um outro, convidado à comunicação.”²⁹

Se as sessões marcadas por Lygia Clark como parte da “Estruturação do self” tinham o poder de convocar a experiência do ato criador para artista e participante, num processo compartilhado, como trazer tal experiência viva ao presente? O arquivo de entrevistas *Arquivo para uma obra-acontecimento*³⁰ cria um espaço de escuta, um território de ação, onde pessoas que se relacionaram com a prática de Lygia Clark, com sua presença, ou com o contexto onde aquela prática se deu, puderam acessar a memória viva destas experiências em seus corpos e trazê-la ao tempo presente, registrada pela câmera.

Rolnik buscou mobilizar e registrar em vídeo a atualização da memória viva dos corpos que coproduziram o *acontecimento*. Ela viajou com uma pequena equipe de filmagem³¹ à casa das 65 entrevistadas,³² e mediu uma longa conversa/relato com cada uma delas, com duração de quatro a oito horas, para que as memórias do corpo emergissem em um espaço de escuta, em ritual

²⁹ Idem.

³⁰ A caixa lançada no Brasil, contém entrevistas com: Caetano Veloso, Jards Macalé, Suzana de Moraes, Paulo Venâncio, Lula Wanderley, Ivanilda Santos Leme, Ferreira Gullar, Paulo Herkenhoff, Thierry Davila, Rubens Gerchman, Gâelle Bosser e Claude Lothier, Christine Ishkinazi, Lia Rodrigues, Hubert Godard, Julien Blaine, Anne-Marie Duguet, David Medalla, Guy Brett, Yve-Alain Bois, Suely Rolnik (entrevistada por Guy Brett e por Yve-Alain Bois).

³¹ As entrevistas no exterior foram registradas pela câmera de Babette Mangolte e, no Brasil, de Stephane Mustapha Barat, cada um/a formou as respectivas equipes de filmagem.

³² A lista de todas as pessoas entrevistadas: Adriana Calcanhotto, Alain Schiffres, Andrônico Rodrigues Chaves, Anna Maria Maiolino, Anne-Marie Duguet, Annette Malochet, Antonio Dias, Arnaud Pierre, Arthur Luiz e Clélia Piza, Aspásia Camargo, Berndt Deprez, Caetano Veloso, Carlos Cruz-Diez, Catalina Pagès, Catherine Vingtrignier, Celso Favaretto, Christine Ishkinazi, David Medalla, Dedé Veloso, Denise Renée, Didier Vignon, Felipe Ehrenberg, Ferreira Gullar, Gabriela Leite, Gâelle Bosser et Claude Lothier, Geneviève Clancy, Guy Brett, Helena Lustosa, Hubert Godard, Iole de Freitas, Ivanilda Santos Leme, Jards Macalé, Jean Boghici, Jean-Luc Moulène, José Resende, Julien Blaine, Júlio Bressane, Laurence Louppe, Lia Rodrigues, Lula Wanderley, Marie-José Pillet, Marie-Ange Guilleminot, Mário Carneiro, Paulo Herkenhoff, Paulo Sérgio Duarte, Paulo Venâncio, Pierre Baqué, Pierre Fédida, Raquel Arnaud, Regina Favre, Ricardo Basbaum, Ricardo Fabbri, Robert Feinberg, Rubens Gerchman, Simone Cohen, Suely Rolnik por Yve-Alain Bois, Suely Rolnik por Guy Brett, Suzana de Moraes, Sylvie Coëllier, Thierry Davila, Tunga, Udo Kultermann, Vera Pedrosa, Violeta Arraes, Yve-Alain Bois.

semelhante àquele proposto em uma sessão de psicanálise – entendida, no entanto, por Rolnik, como uma perspectiva de escuta e ação cujo exercício não se reduz a seu dispositivo habitual, o consultório. O assunto que move as conversas é Lygia Clark e suas proposições. No processo de rememoração surgem também traumas pessoais de cada entrevistada, que emergem nas condições de elaboração oferecidas pelo dispositivo da entrevista, sem se tornar assunto central confinado no drama pessoal de cada uma. Ao contrário, possibilitam extrair da memória do trauma a potência sob ele soterrada daquilo que estava sendo vivido e transfigurado na época, produzindo assim um material compartilhável portador da força da memória de um processo de criação coletiva, interrompido pela ditadura. Ainda que as entrevistadas soubessem que depois o filme viria a público, o atraso temporal e a possibilidade de edição e corte do vídeo parecem ter criado um ambiente íntimo, de conversa privada.

A “Estruturação do self” se dava na relação direta entre a presença da artista, a pessoa participante e os objetos relacionais que variavam a cada sessão. Nesse sentido, reconstruir o espaço onde se dava a experiência, ou deslocar qualquer dos objetos relacionais para um espaço expositivo sem relação com o processo singular de cada participante envolvida, seria apresentar a público algo que nunca foi a obra, um corpo sem alma que um dia foi animado por um sopro de vida passado. Acredito que nesse tipo de gesto pode haver uma fetichização de objetos cuja potência só existe quando aplicados a uma prática, a um contexto e à presença de pessoas específicas, talvez próximo àquele gesto ainda existente nos museus de etnografia e de antropologia. Captura de um corpo-objeto que perdeu a vida, demonstração de poder ou de posse, sem trazer ao museu e ao público a alma daquilo que é apresentado. Como acessar a força dessa prática e retomá-la no presente de forma contundente?

O Arquivo funciona nessa tese como um exemplo de “Reconstituição de corpo de obra”. Nesse sentido, reconstituir não seria apenas reproduzir ou reconstruir um modelo original, repetindo a mesma forma, mas buscar ativar no presente a potência viva de uma prática artística que possa ser considerada como um *acontecimento*. Para isso, se fez necessário criar um dispositivo singular que permitisse fazer essa reconstituição, um dispositivo diferente daquele criado pela artista, mas que estivesse à sua altura e fosse por sua vez também um *acontecimento*.

Um dos interesses de Rolnik ao realizar o arquivo era trazer à tona, nos corpos que viveram a contracultura, a dignidade e a relevância da força micropolítica da contracultura nos anos 1960

no Brasil, encapsulada no esquecimento em decorrência da humilhação vivida durante a prisão e o exílio. De fato, a realização do arquivo cria espaço para que as envolvidas possam elaborar o trauma e ativar a memória da potência de criação coletiva – retomada nas conversas com muitas que participaram dessa história, como Suzana de Moraes, Jards Macalé, Caetano Veloso, Celso Favaretto, e a própria Suely Rolnik, que foi presa e se exilou na França de 1970 a 1979.

As duas últimas entrevistas foram realizadas por Guy Brett e por Yve-Alain Bois, que entrevistaram, em momentos diferentes, a própria Suely Rolnik, cuja memória e intenso convívio com Lygia Clark, desde que se exilou em Paris, é também parte constituinte desse corpo de obra. Na entrevista feita por Yve-Alain Bois, Rolnik conta que inúmeras participantes da contracultura foram presas na época, tanto quanto militantes de organizações. Em alguns casos, foram encarceradas na mesma ala do presídio, como foi seu próprio caso ao ser encarcerada na Torre das Donzelas no presídio Tiradentes.³³ Esse fato demonstra que o estado autoritário tinha plena consciência da força política da contracultura, ainda que ela não fosse reconhecida pela sociedade ou pelas militantes macropolíticas da mesma geração, que ao contrário, desprezavam o movimento contracultural. Rolnik acredita que tanto a dimensão política da contracultura quanto o conflito entre as que atuavam na macro e na micropolítica naquele período sofreram recalque sob o trauma da ditadura. Nesse sentido, fazer um arquivo de entrevistas poderia trazer isso à tona e criar condições para sua elaboração.

Caetano Veloso é outro exemplo da contracultura que foi preso pelo regime autoritário, passando pela humilhação pública e pela dor do exílio. Ele está entre os entrevistados do arquivo, onde mostra fragilidade e humor nem sempre aparentes em sua pessoa pública como cantor. Em alguns trechos do livro *Verdade Tropical*, Caetano Veloso compartilha a percepção de Suely Rolnik de que a contracultura só foi entendida por sua força política pelo próprio regime autoritário, que os perseguiu, prendeu e expulsou do país. Seu exílio foi vivido como uma espécie de morte – um silenciamento programado daquelas que não puderam aparecer publicamente no Brasil por alguns anos, como ele mesmo e Gilberto Gil.

³³ O Presídio Tiradentes, em São Paulo, é conhecido por abrigar presos políticos na Era Vargas (1930-1945) e durante a ditadura militar (1964-1985). Funcionou de 1852 a 1972. A Torre das donzelas era a parte feminina do presídio, onde presas políticas, como Dilma Rousseff (presidente do Brasil, de 2011 a 2016), estiveram retidas durante a ditadura militar.

Quando mataram Marighella, o líder da guerrilha urbana, um baiano que pertencera ao Partido Comunista, [...] coincidiu de publicarem as primeiras fotos que fizeram de nós no exílio na mesma capa de revista em que expunham a de Marighella morto. Isso me pareceu doloroso. [...] considerando o peso simbólico da coincidência das duas imagens naquela capa de revista (a de maior tiragem do Brasil de então), escrevi um longo e amargurado texto que terminava com a afirmação “Nós estamos mortos: ele está mais vivo do que nós”. Nem uma só pessoa no Brasil percebeu do que eu estava falando.³⁴

Cada entrevista do Arquivo revela tanto um indivíduo, como uma nova linha da trama de um coletivo pulsante. Ele se constitui como um amplo trabalho de registro de fontes primárias, ao gravar tantas vozes relevantes na produção artística e cultural daquele período rememorando histórias de diferentes perspectivas. A pulsão de vida latente da época, presente na memória do corpo de quem fala e de quem a viveu, surge de formas diferentes em cada uma das entrevistas, às vezes mais evidente, às vezes menos. Quando tal potência se revela, ela reverbera em nossos corpos e tem o poder de nos deslocar no tempo e no espaço ao convocar “um germe de futuro neles soterrado”³⁵ – seja em experiências vividas, respiradas ou herdadas –, como o que testemunhamos acontecer no corpo das pessoas entrevistadas.

A criação do Arquivo parece voltar, por meio da fala, da escuta e do espaço que se abre entre os corpos na situação instaurada por Rolnik, a traumas formados em tempos duros, de repressão, tortura e morte, tanto num sentido coletivo quanto individual, por meio da conversa sobre um interesse comum: a rememoração da potência de uma produção artística e do pensamento nela expresso para ativá-la no presente. Dessa forma, cria-se um dispositivo de elaboração traumática que opera também no público que assiste os vídeos, um processo que estava interrompido em nossos corpos por efeito do trauma, mesmo que de forma inconsciente. O Arquivo parece ativar o que havia de mais potente na prática da “Estruturação do self” de Lygia Clark, a desobstrução das vias para possibilitar experimentarmos a força da pulsão em nossos corpos, a qual depende de um ato criador para cumprir seu destino ético: a perseveração da vida.

Segundo Rolnik no texto “Ninguém é Deleuziano”³⁶:

³⁴ VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, São Paulo, 2008. p. 418.

³⁵ Imagem usada por Suely Rolnik em seu livro *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

³⁶ ROLNIK, Suely. *Ninguém é deleuziano*. 1995.

Os textos de Deleuze (como eram suas aulas) só fazem sentido se os tomamos como peça de um processo de elaboração de problemas que se apresentam em nossos próprios corpos. Quando o leitor faz do pensamento este tipo de exercício, ele encontra nos textos de Deleuze um universo de uma extrema generosidade. Talvez a força maior do pensamento de Deleuze esteja justamente em criar condições para convocar no leitor a potência do pensamento. Quando isto acontece, a produção do leitor será necessariamente singular e, portanto, jamais “deleuziana”.

Podemos pensar que o que Rolnik considera a força maior do pensamento de Deleuze está presente também na prática da “Estruturação do self”, de Lygia Clark. Ainda, acredito que essa força surge na reconstituição do corpo de obra de Lygia Clark e do contexto onde se deu, operada por Suely Rolnik no *Arquivo para uma obra-acontecimento*. Os três exemplos, produções de Deleuze, de Lygia Clark e de Suely Rolnik, me parecem convocar no público essa potência do pensamento, o exercício do pensamento a favor da vida em sua força criadora, como Rolnik escreve no mesmo texto:

[...] É aqui que entra o trabalho do pensamento: com ele fazemos a travessia de estados que pulsam em nossos corpos, que embora reais, são invisíveis e indizíveis, para o visível e o dizível. O pensamento, neste sentido, está a serviço da vida em sua potência criadora.

Uma forma sintética de entender o processo de criação que envolve outras pessoas é o momento de recepção pública da obra de arte, que faz com que ela exista, e, ao existir, perdure. É esta a ideia que encontramos na frase de Lygia Clark escolhida para o princípio do livro de cartas trocadas entre ela e o artista Hélio Oiticica:

Hélio era o lado de fora de uma luva, a ligação com o mundo exterior. Eu, a parte de dentro. Nós dois existimos a partir do momento em que há uma mão que calce a luva.³⁷

Acredito que quando um lugar de presença, de força viva dos corpos, é alcançado, mesmo chegando a nós por meio do vídeo, a exemplo das entrevistas realizadas por Suely Rolnik, ele se

³⁷ CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Cartas 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

mantém, imantado na fala gravada, talvez como as obras de arte baseadas em objetos, que viajam no tempo, imantadas da força de criação que nelas foi depositada. Soprada. Seria a experiência estética um canal para que esse estado de presença seja alcançado, para que possamos acessar a força de criação que está depositada naquele objeto e, por reverberação, acessar a que está também em nós? Nesse sentido, seria a “Estruturação do self” a experiência estética em sua máxima potência, despojada de qualquer outro artifício que não o necessário para convocar essa experiência vital? Talvez ela possa ser alcançada ao compartilharmos o ato criador, fazer do que chamamos de arte, uma cocriação. Retomando uma frase de Lygia Clark de 1968, em troca de correspondências com Hélio Oiticica sobre a participação do público na recepção da obra de arte:

Você vê, a participação é cada vez maior. Não existe mais o objeto para expressar qualquer conceito mas sim para o espectador atingir cada vez mais profundamente o seu próprio eu.³⁸

³⁸ Ibid., p. 86.

Capítulo 2

Reconstituição ou reconstrução?

Kunstverein München; *Gabinete abstrato* – El Lissitzky; *Merzbau* – Kurt Schwitters.

Em 2002, fui convidada pela curadora sueca Maria Lind para trabalhar como curadora assistente no Kunstverein de Munique, onde fui viver em 2003. Mesmo tendo um tio polonês sobrevivente de Auschwitz (outro tio, não o que havia sido perseguido pela ditadura), a história do holocausto só se fez presente em minha vida durante minha estadia naquela cidade, já com 27 anos. As memórias do III Reich, dos campos de concentração e da manipulação em massa, ocorridas durante a Segunda Guerra Mundial – que tiveram Munique como um dos seus centros –, parecem reverberar por todos os lados da cidade, ainda que veladas e silenciadas. Ali fui obrigada a dizer oficialmente, pela primeira vez, se era ou não judia, já que na Alemanha para emitir qualquer documento – inclusive o visto de residência – é necessário declarar sua religião. O que significa ser judia em um contexto tão carregado de histórias de perseguição e extermínio ainda presentes nos corpos que ali vivem?

Um dos projetos que escrevi para o KVM partia da ideia de história como memória e arquivo vivo. O projeto *Telling Histories: an Archive and Three Case Studies*,³⁹ lidava com o arquivo da história recente do Kunstverein, pós-1945, partindo de três exposições escolhidas pelo público como as mais significantes das últimas três décadas, 1970, 1980, 1990.⁴⁰ A partir da obra *museummuseum*,⁴¹ da artista Mabe Bethônico, pensava em como acessar a história do Kunstverein

³⁹ *Telling Histories – an Archive and Three Case Studies – with Contributions by Mabe Bethônico and Liam Gillick*. Curadoria de Ana Paula Cohen, Maria Lind e Søren Gramel. Kunstverein München, Munique, Alemanha, de 11 de outubro a 23 de novembro de 2003. O projeto contou com o apoio do Prêmio da Fundação Allianz (Allianz Kulturstiftung).

⁴⁰ As três exposições foram definidas em conversas organizadas pela então diretora do KVM, Maria Lind, com os aproximadamente 1000 membros da “associação de arte” (Kunstverein), a partir da pergunta: qual foi a exposição mais marcante do KVM nas décadas de 1970, 1980 e 1990? As exposições escolhidas foram: *Poetry must be made by everyone! Transform the world*, 8 de Julho a 16 de agosto, 1970 (a exposição foi fechada no dia 3 de agosto); Gerhard Merz, *Dove Sta memoria*, 19 de setembro a 26 de outubro, 1986; Andrea Fraser, *A Society of Taste*, 20 de janeiro a 7 de março, 1993.

⁴¹ *Museummuseum* é um museu fictício criado como uma obra de arte pela artista Mabe Bethônico, no ano 2000; ele segue existindo, a princípio online (<https://www.ufmg.br/museummuseum/>) e em cada participação dessa instituição em projetos diversos. Realizamos três *Newsletter* do museummuseum em colaboração, Mabe Bethônico e eu, nos anos de 2006, 2007 e 2008. *museummuseum*. Jornal N.01, ano 01, 27ª Bienal de São Paulo,

München e em como abri-la ao público no espaço de exposição. Era importante para o projeto pensar no processo de organização e abertura dos arquivos como uma forma de revisitar a história daquela instituição, sem reduzi-la a uma historicização rígida e linear, sem tirar-lhe a alma – supostamente conhecida pelos que viriam à exposição, o público da cidade. A ideia era criar uma lógica sensível para lidar com a memória e a história daquele lugar, trabalhar a *história como matéria flexível*,⁴² atualizada continuamente, no espaço de exposição. Durante o primeiro semestre de 2003, fizemos junto à artista Mabe Bethônico uma pesquisa e organização do arquivo do KVM. A partir desse material, a artista criou um banco de dados que possibilitava ao público acessar a história material da instituição (presente em cartas, fotografias, catálogos, documentos), criando assim novas relações em tempo real, no espaço de exposição, a partir dos eventos, obras, artistas, datas e documentos que constituem o aspecto público da instituição desde o pós-guerra. O Kunstverein de Munique fica no local onde o partido nazista realizou a exposição *Entartete Kunst* [Arte degenerada],⁴³ em 1937, na ocasião da inauguração do Haus der Kunst.⁴⁴ Durante a Segunda Guerra Mundial, a cidade foi bombardeada e o prédio atingido, destruindo todo o arquivo material da instituição, o que faz com que a documentação seja uma questão particularmente relevante naquele contexto.

Munique foi quase totalmente destruída durante a guerra, e, diferentemente de outras cidades da Europa, como Roterdã, com arquitetura contemporânea pós-guerra, ou como Hanover e Berlim, que mantiveram algumas ruínas depois da guerra como memorial do ocorrido, Munique

São Paulo, 2006; *museumuseum*. Jornal N.02, ano 02, Encuentro de Medellín, La Casa del Encuentro, Medellín, 2007 (não impresso); *museumuseum*. Jornal N.03, ano 03, 28ª Bienal de São Paulo, São Paulo, 2008.

⁴² “História como matéria flexível: práticas artísticas e novos sistemas de leitura” foi o título de uma conferência que organizei em 2008, como parte da programação da 28ª Bienal de São Paulo, da qual fui co-curadora com Ivo Mesquita e que propôs um mergulho semelhante no arquivo e história da Bienal de São Paulo.

⁴³ Em 1937 o prédio onde atualmente se localiza o Kunstverein München, e onde ocorreu a exposição *Entartete Kunst* [Arte degenerada] era utilizado pelo Archeological Institute; o Kunstverein ficava em outro local da cidade.

⁴⁴ “Haus der Deutschen Kunst” [Casa de Arte Alemã], primeiro edifício de arquitetura nazista construído pelo terceiro Reich, entre 1933 e 1937, tida como a principal instituição de arte do partido nazista naquele período. O partido nazista organizou simultaneamente a exposição *Große Deutsche Kunstausstellung* [Grande Exposição de Arte Alemã], para inauguração do Haus der Deutschen Kunst – com obras oficialmente reconhecidas pelo regime nazista como “arte”, em contraste à exposição de arte moderna apresentada no espaço atualmente ocupado pelo Kunstverein, apresentada por eles como “arte degenerada”.

foi reconstruída seguindo as plantas das construções anteriores. Parte por parte, tijolo por tijolo, reproduzida em forma idêntica⁴⁵ ao que existia antes da guerra: prédios, ruas, tramas urbanas; como se a destruição completa houvesse sido apenas uma breve suspensão no ritmo da cidade, como se tudo o que ali aconteceu pudesse ser totalmente esquecido, apagado. No Museu da Cidade de Munique⁴⁶ pude ver as plantas arquitetônicas da prefeitura, da igreja, dos museus, as fotografias de tudo destruído, bombardeado e, logo, reconstruído. Talvez por isso a estranheza daquela cidade quase cenográfica, prédios medievais com textura e pintura de construções novas, enquanto o terror de outros tempos parece gritar sufocado debaixo do cimento. A reconstrução de Munique em um contexto extremamente conservador, na região da Bavária – parte católica da Alemanha –, parece ter se dado pela dificuldade dos humanos ali viventes em elaborar o terror da guerra na cidade onde Hitler viveu mais de 30 anos, onde atrocidades ocorreram por toda parte, ainda que a maioria da população tenha se recusado a enxergá-las na época. Munique parece transpirar o horror recalcado debaixo de seus estacionamentos e novas vilas para imigrantes.⁴⁷ Eu sentia no ambiente daquela cidade um silêncio de arrepiar a nuca.

Em um breve respiro fora de Munique, num fim de semana em Frankfurt, em uma visita ao Museu de Arte Moderna, entrei na exposição de Frederick Kiesler,⁴⁸ arquiteto austríaco cujas proposições de *display* de exposições na primeira metade do século XX já me interessavam. A

⁴⁵ Na minha primeira visita a Munique e ao Kunstverein, depois de já ter aceito trabalhar na instituição, em junho de 2002, fui jantar com um artista da Lituânia que estava preparando uma exposição para o KVM, Deimantas Narkevicius, e ele me explicou porque a cidade me parecia tão estranha. Em parte, pude comprovar a história quando visitei o Museu da Cidade de Munique.

⁴⁶ The Münchner Stadtmuseum, Munique.

⁴⁷ Meu primeiro dia de trabalho em Munique, foi numa dessas “vilas para imigrantes”, com as artistas do grupo Oda Projesi, de Istambul, Turquia, nos aforas da cidade, numa instituição de arte pública chamada Kunstprojekte_Riem. Passamos oito horas com a diretora da instituição, visitando o bairro planejado no subúrbio, debaixo de neve: *playground*, escola e prédio de moradia, tudo pintado de cinza, com piso coberto de cimento sobre a história do que ali havia ocorrido, e nova residência para imigrantes de 63 nacionalidades, a maioria vinda da Turquia. Depois das minhas insistentes perguntas sobre a história daquele lugar, no trem de volta a Munique, a diretora finalmente mencionou que aquela vila fora recentemente construída sobre o aeroporto privado de Hitler, Riem, onde, durante a guerra, aproximadamente seiscentos judeus morriam por dia, tentando construir a pista de pouso enquanto bombas caíam sobre suas cabeças. Eu perguntei: e você não acha essa informação histórica relevante para artistas recém-chegadas que vieram passar três meses vivendo nesse bairro para propor uma nova obra em colaboração com os moradores? No que ela respondeu: Não, nem um pouco.

⁴⁸ *Frederick Kiesler: Art of this Century*. Exposição apresentada no Museum für Moderne Kunst Frankfurt/Main, Frankfurt, Alemanha, de 13 de setembro de 2002 a 16 de março de 2003.

exposição havia sido encomendada para um escritório de arquitetura de Frankfurt mostrar o arquivo de documentos de um projeto conhecido de Kiesler, “Art of this Century” (1942). Meu interesse era tanto pelas propostas de Kiesler [Imagens 8, 9, 10 e 11] – por criar novas formas de exibir arte moderna, considerando uma sustentação flexível e independente da arquitetura para as obras de arte e para o corpo do público – como pela construção funcional dos arquitetos para exibir um arquivo de desenhos e documentos num espaço de exposição [Imagens 12 e 13], já que eu pensava, naquele momento, em como materializar o arquivo virtual de Mabe Bethônico, o *museumuseu*, no Kunstverein de Munique.⁴⁹ O projeto apresentado, “Art of this Century”, fora desenhado e realizado por Kiesler para quatro salas de exposição em Nova York em 1942, sob encomenda de Peggy Guggenheim. Como descreve Staniszewski no livro *The Power of Display*:⁵⁰

A pedido de Guggenheim, Kiesler criou quatro áreas de exposição: uma “biblioteca” de pintura e área de estudo, uma galeria surrealista, uma galeria de arte abstrata e uma galeria cinética. Ao longo dessas galerias havia múltiplos de uma “cadeira”⁵¹ de Kiesler, que eram usados como uma única unidade ou combinados com unidades idênticas para criar variações de pedestais de pintura e escultura, cadeiras, sofás e mesas. O significado específico das unidades era determinado pelo seu uso, contexto e sintaxe. Esse múltiplo inovador, mais explicitamente do que qualquer outro projeto de Kiesler, demonstra o interesse do arquiteto em criar sistemas, projetos e ambientes “abertos” nos quais os significados são moldados pelos determinantes específicos de tempo, lugar e função.⁵²

⁴⁹ Essa era a primeira ideia do projeto quando fui solicitada a escrever para concorrer ao prêmio. A colaboração com a artista Mabe Bethônico em conjunção com o contexto da cidade, da instituição e do que encontraríamos no arquivo, foi o que nos levou, posteriormente, ao projeto de fato, que não poderia ter sido pensado antes de sua realização.

⁵⁰ STANISZEWSKI, Mary Anne. *The Power of Display - A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1998.

⁵¹ A “cadeira” é parte do projeto “Eighteen Functions of the One Chair” [dezoito funções para uma cadeira], desenvolvido para o mesmo projeto de exposição, *Art of this Century*.

⁵² STANISZEWSKI, Mary Anne. *The Power of Display*, p. 8, tradução livre.



Imagem 8

Frederick Kiesler

Surrealistic Gallery [Galeria Surrealista], *Art of this Century*

Nova York, 1942

Crédito: Foto por Berenice Abbott

© 2019 Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, Viena



Imagem 9

Frederick Kiesler

Abstract Gallery [Galeria Abstrata], *Art of This Century*

Nova York, 1942

Crédito: Foto por Berenice Abbott

© 2019 Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, Viena

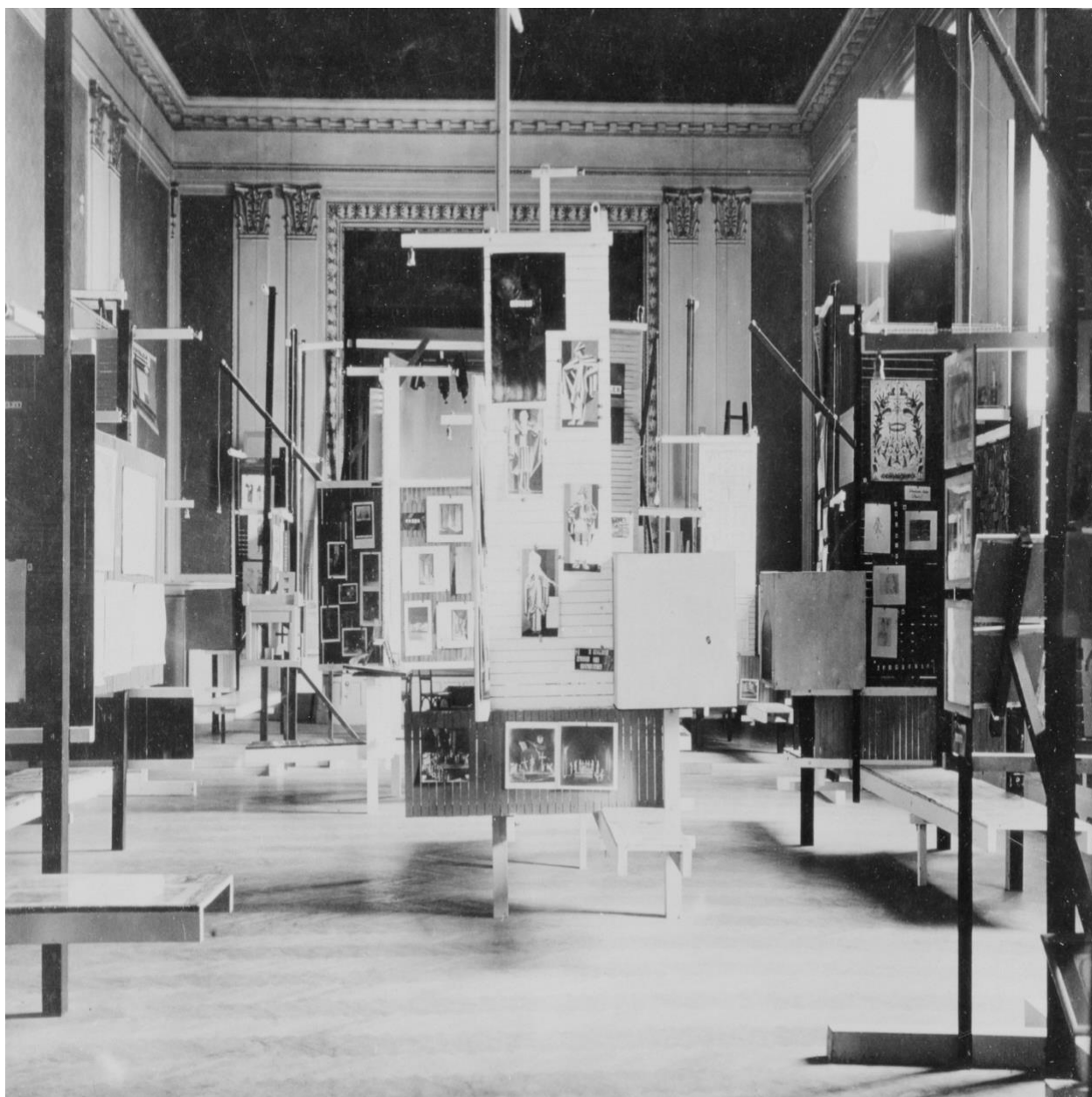


Imagem 10

Frederick Kiesler

International Exhibition of New Theater Techniques [Exposição internacional de novas técnicas de teatro]

Konzerthaus, Viena, 1924

Crédito: © 2019 Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, Viena

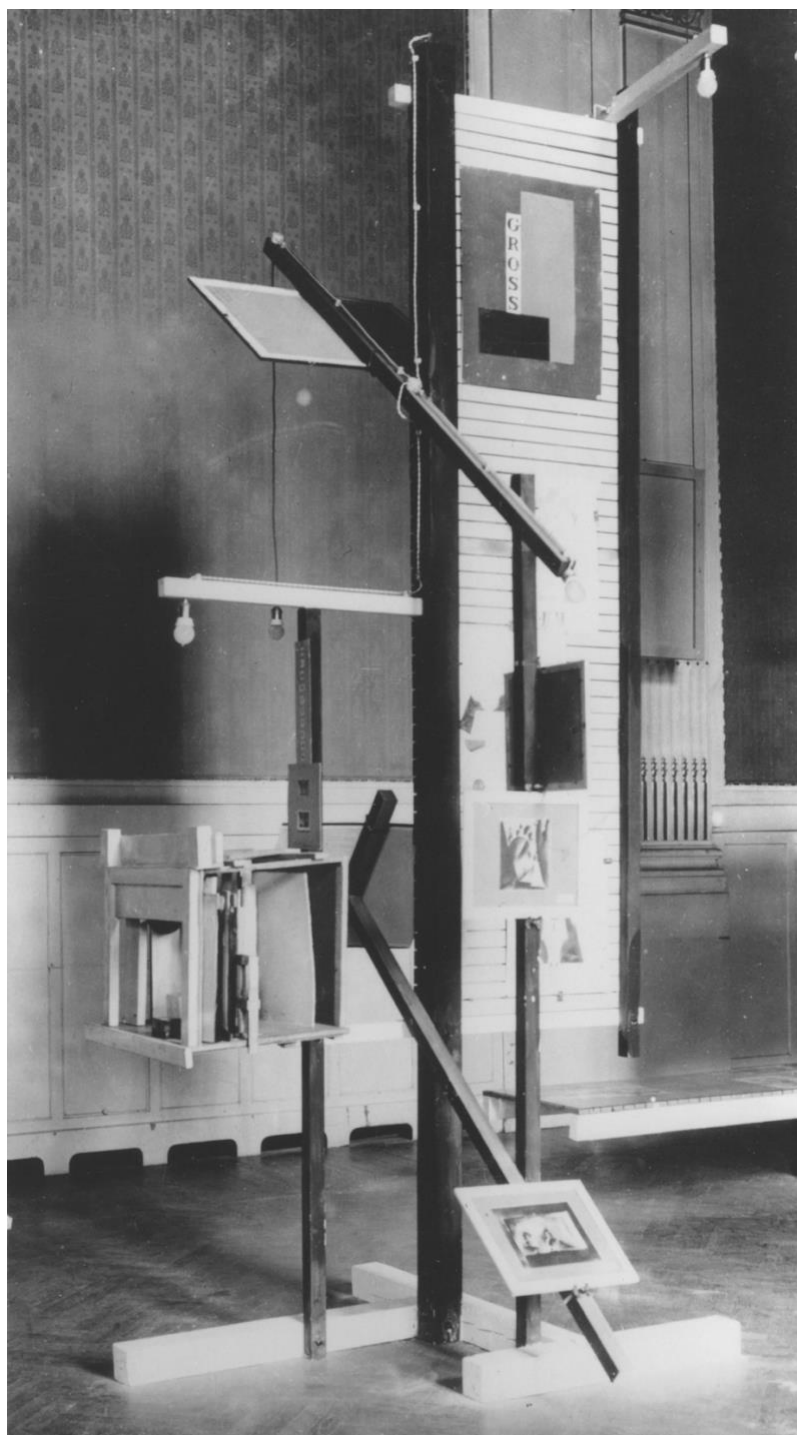


Imagem 11

Frederick Kiesler

International Exhibition of New Theater Techniques, “T type” display [Exposição internacional de novas técnicas de teatro, *display* “tipo T”]

Konzerthaus, Viena, 1924

Crédito: © 2019 Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, Viena



Imagens 12 e 13

Vistas da exposição *Frederick Kiesler: Art of This Century*

MMK – Museum Für Moderne Kunst, Frankfurt, Alemanha, 2002/2003

Crédito: Axel Schneider, Frankfurt am Main

* * * * *

A viagem para Frankfurt havia sido para encontrar o tio arquiteto que se escondera na minha casa em fins dos anos 1970. Memórias, *recuerdos*, conexões de uma vida. Uma escrita clínica, revisitando o que já fiz e o que me moveu a fazer, em tempos agora de deriva, de busca por criar um ponto de fuga em um sistema da arte cada vez mais capitalístico e narcísico, cada vez mais estruturado para reter a ideia de arte como objeto, vendável e colecionável, em vez de acolher a produção efêmera, impalpável, não-museológica da arte dos últimos 60 anos.

* * * * *

Além dos projetos de *display* de exposição de Kiesler, na primeira metade do século XX, o *Gabinete abstrato* de El Lissitzky,⁵³ de 1927, também foi referência importante no meu pensamento de como criar espaços específicos para a recepção da produção artística considerando a presença e o movimento do público na sala.

[...] O propósito declarado de Lissitzky ao criar o *Gabinete abstrato* era de acabar com a experiência tradicional do espectador ao visitar exposições: “Se em ocasiões anteriores... [o visitante] era embalado pela pintura em uma certa passividade, agora nosso projeto deveria tornar o homem ativo. Este deveria ser o propósito da minha sala.” A estratégia de Lissitzky para conseguir isso foi projetar paredes cinza forradas com ripas de metal [...] brancas de um lado e pretas do outro. Este tipo de superfície na parede brilhava e mudava de cor em um espectro de branco para cinza para preto conforme o visitante se movia através

⁵³ No resumo do artigo de Ernst Lueddeckens, “The ‘Abstract Cabinet’ of El Lissitzky”, lemos (tradução livre):

“Em 1927, o Landesmuseum, em Hanover, Alemanha, instalou em suas galerias uma pequena sala projetada por El Lissitzky para a exibição de pinturas construtivistas, encomendada por Alexander Dorner, diretor do Museu de 1922 a 1936. A sala foi destruída pelos nazistas em 1936 e em 1937, o Dr. Dorner fugiu para os Estados Unidos (onde se tornou diretor do Museu da Escola de Design de Rhode Island, em Providence, e professor da Brown University e da Bennington College).

Em 1968, a sala de Lissitzky, conhecida como Abstrakte Kabinett, foi reconstruída a partir dos esboços originais descritos neste artigo, que apareceu pela primeira vez em Kunstwerk, outubro-novembro de 1969.” Cf. LUEDDECKENS, Ernst. The ‘Abstract Cabinet’ of El Lissitzky. *Art Journal*, v. 30, issue 3, 1970-71, pp. 265-266.

da sala. Lissitzky projetou janelas deslizantes contendo quatro obras, que podiam ser vistas de duas em duas.⁵⁴

Por dez anos, só tive acesso ao *Gabinete abstrato* pela descrição feita neste livro⁵⁵ e por uma foto nele publicada da sala de exposição desenhada por El Lissitzky [Imagem 14]. Apenas uma imagem de arquivo em preto e branco de um espaço tridimensional todo pensado para que as paredes mudassem de cor ao ser percorrido pela/o visitante. Só em 2012 consegui ir a Hanover para ver a reconstrução⁵⁶ do *Gabinete abstrato* [Imagens 16 e 17]. Um ano antes, havia visitado a reprodução da *Merzbau* em uma exposição do artista Kurt Schwitters, no Berkeley Museum,⁵⁷ na Califórnia, apresentada também no Sprengel Museum Hannover, como parte de sua coleção permanente.

Ambas as construções, tanto o *Gabinete abstrato* quanto a *Merzbau* [Imagens 18, 19 e 20], foram destruídas durante a Segunda Guerra. A primeira fora propositalmente destruída pelos nazistas, que viram no Landesmuseum Hannover, museu dirigido por Alexander Dorner,⁵⁸ onde estava o trabalho, algo ameaçador. Anos depois, soube que muitas obras colecionadas por Dorner no Museu fizeram parte da exposição *Entartete Kunst* [Arte degenerada], em Munique, em 1937. A *Merzbau* foi destruída mais tarde, durante um bombardeio dos aliados a Hanover, em 1943, pois estava localizado na casa da família de Schwitters, e não em um museu. Era obra viva e nunca deveria ser concluída, por isso vivia na casa do artista. Sobre sua reconstrução:

A Merzbau, de Kurt Schwitters (1887–1948) foi destruída em um ataque aéreo britânico em outubro de 1943 em Hanover. Em 1937, quando Schwitters deixou sua cidade natal para seguir seu filho para o exílio em Oslo, a *Merzbau*

⁵⁴ STANISZEWSKI, Mary Anne. *The Power of Display*, pp. 20-21, tradução livre.

⁵⁵ Primeiro tive acesso em uma série de conferências em que participei em Madri, em 2002 – na ARCO – incluindo uma fala de Mary Anne Staniszewski, que me levou a muitos desses artistas, designers e arquitetos europeus da primeira metade do século XX – e logo ao livro por ela publicado, *The Power of Display*.

⁵⁶ No Sprengel Museum Hannover, em Hanover, na Alemanha. Esta versão da reconstrução esteve em exibição permanente ao público de 1968 a 2016. A versão agora exposta, reconstruída pelo Museu com alguns detalhes mais precisos da versão original, está em exibição permanente desde 2017.

⁵⁷ *Kurt Schwitters: Color and Collage*. Curadoria de Isabel Schulz. BAMPFA – Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, 3 de agosto a 27 de novembro de 2011.

⁵⁸ Alexander Dorner foi o diretor do Landesmuseum Hannover, na Alemanha, de 1925 a 1937.

compreendia um total de oito cômodos em sua casa em 5 Waldhausenstraße em Hanover. A maioria das fotografias que sobreviveu parece ter sido tirada no espaço da “*Merzbau* propriamente dita” [“*eigentlicher Merzbau*”], no qual Schwitters é conhecido por ter começado a trabalhar no início de 1927. Três fotografias tiradas por Wilhelm Redemann em 1933 mostram a visão mais detalhada e completa desta sala principal. Com base nessas fotografias, o designer de cenários Peter Bissegger executou uma reconstrução da “*Merzbau* propriamente dita” entre 1981 e 1983, assistido e apoiado pelo filho do artista, Ernst Schwitters. [O curador] Harald Szeemann encomendou a Bissegger uma reconstrução em escala natural que fez parte de sua famosa exposição *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*,⁵⁹ que incluiu outras reconstruções desse tipo. Szeemann a chamou de ‘uma tentativa de reconstrução’. Ele mesmo estava ciente dos problemas inerentes à reconstrução de uma obra que é, em sua essência, um trabalho inacabado, permanentemente em andamento, destinado a crescer e se espalhar de “Hanover a Berlim”. [...]

A tarefa de Bissegger era bem difícil: ele não tinha as medidas exatas ou a escala da sala e teve que trabalhar com complicados cálculos geométricos baseados nas únicas provas concretas, as fotografias, algumas plantas vagas do apartamento, bem como na lembrança do filho do artista, que tinha visto a sala quarenta e quatro anos antes, com dezoito anos de idade. Bissegger conseguiu descobrir que tipo de lente e comprimento focal [...] foram usadas. Felizmente, houve um ponto que apareceu em todas as três fotografias que lhe permitiu calcular o modelo tridimensional.⁶⁰

No artigo “A *Merzbau* de Kurt Schwitters e a dimensão ritual da arte moderna”,⁶¹ Verônica Stigger descreve a constituição da *Merzbau* original:

Segundo Schwitters, a sua *Merzbau*, também chamada de Catedral da miséria erótica (*Kathedrale des erotischen Elends*) ou ainda simplesmente K de E, “porque nós vivemos na época das abreviações”, “crescia ao acaso segundo o princípio de uma grande cidade”. Aos poucos, iam se formando espaços interiores dentro de sua “cidade”. Com o tempo, fabricou grandes armações em gesso e

⁵⁹ *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* [The Tendency toward the Total Art Work], curadoria Harald Szeemann, Kunsthau Zurich, Zurique, 11 de fevereiro a 30 de abril, 1983.

⁶⁰ ORCHARD, Karin. Kurt Schwitters: Reconstructions of the *Merzbau*. *Tate Papers*, n. 8, Autumn 2007. Disponível em <<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>>. Acesso em 20 mai. 2019.

⁶¹ STIGGER, Verônica. A *Merzbau* de Kurt Schwitters e a dimensão ritual da arte moderna. *Revista Porto Arte*, v. 14, n. 24, Porto Alegre, mai. 2008. pp. 95-106. As notas de rodapé do texto original não foram listadas aqui; os trechos indicados por aspas dentro da citação são todos de uma mesma referência bibliográfica: SCHWITTERS, Kurt. “Moi et mes objectifs”. In: *Kurt Schwitters*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994. p. 250.

madeira, a maior parte delas pintadas de branco, que ligavam as inúmeras colagens, produzindo um estranho e absolutamente irreal ambiente interior, com grutas e cavernas. Nestas, Schwitters não dispunha apenas objetos achados na rua, mas também pequenas coisas que surrupiava dos amigos, como um sutiã de Sophie Taüber-Arp, uma mecha de cabelo de Richter, uma chave de Kate Steinitz. Havia grutas e cavernas para seus amigos e para personalidades da história e da mitologia alemãs, bem como havia aquelas separadas por temas, como amor, assassinato etc. Até mesmo uma casinha para seus porquinhos da índia, uma paixão de Schwitters, num belo estilo Le Corbusier, construído com a ajuda de Mies van der Rohe, podia ser encontrada entre aquela enxurrada de coisas. Enquanto não se cessasse de agregar elementos a ela, ela não parava de crescer e, conseqüentemente, nunca era dada por encerrada. A *Merzbau* era, para Schwitters, “inacabada, e por princípio”. Em 1927, já não se podia mais utilizar como estúdio a sala de 4,4m x 5,4m, com 4m de pé direito, em que havia montado a sua segunda coluna: estava tudo tomado por sua nova construção. Dez anos depois, quando Schwitters teve de abandonar a Alemanha e ir para a Noruega, fugindo do governo nazista, sua construção ocupava três andares e quatro peças da casa de Hanover.

De 2011 a 2013 fui professora convidada no programa de mestrado do California College of the Arts, em San Francisco, nos departamentos de Práticas Curatoriais e Artes Visuais. Em 2011, visitei a exposição *Kurt Schwitters: Color and Collage*,⁶² no Berkeley Museum, com minhas alunas e alunos. A certa altura, durante a aula, dentro da reconstrução da *Merzbau*, perguntei em voz alta: mas qual a função de reconstruir uma obra que não era apenas espaço, ou apenas geometria, que não estava apenas em seu aspecto escultural, formal, mas que vivia dentro da casa do artista, construída com pedaços de coisas encontradas na rua, com objetos carregados de memória, habitada por eventos, amigos, música, e que mudava e crescia continuamente? A função deve ser, respondi depois de uma pausa silenciosa, que se não houvessem reconstruído essa obra – da forma que foi possível, e com todas as indicações para o público de que ela não é uma obra de arte, mas uma reprodução do que um dia foi uma obra –, provavelmente não estaríamos discutindo sua relevância para a produção artística de arte do século XX e para o pensamento de uma arte efêmera, viva, incapturável.

⁶² *Kurt Schwitters: Color and Collage*.

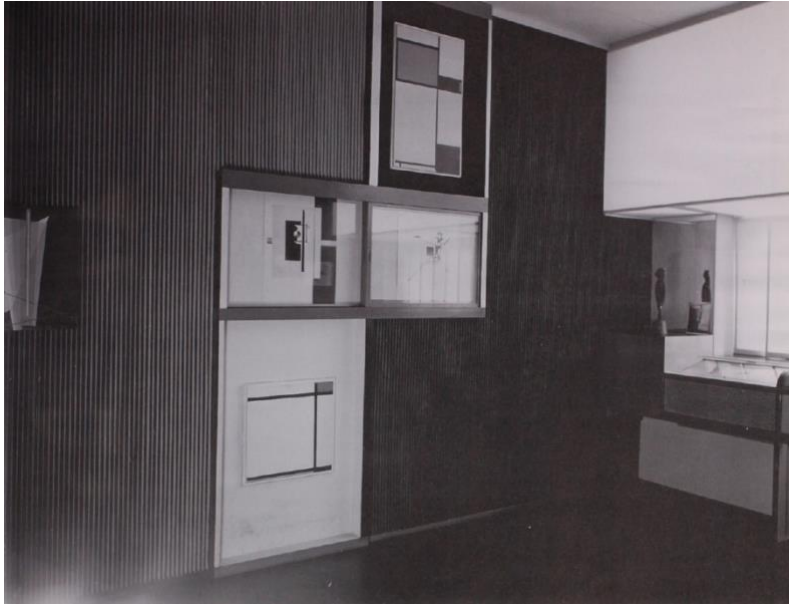


Imagem 14
 El Lissitzky
Abstract Cabinet [Gabinete Abstrato]
 Landesmuseum Hannover, 1927/1928
 (Imagem publicada no livro *The Power of Display*)



Imagens 15
 El Lissitzky
Abstract Cabinet [Gabinete Abstrato]
 Landesmuseum Hannover, c. 1920-1931
 Crédito: Getty Research Institute, Los Angeles



Imagens 16 e 17

Reconstrução do *Abstract Cabinet* [Gabinete Abstrato], de El Lissitzky
Sprengel Museum Hannover, 2012.



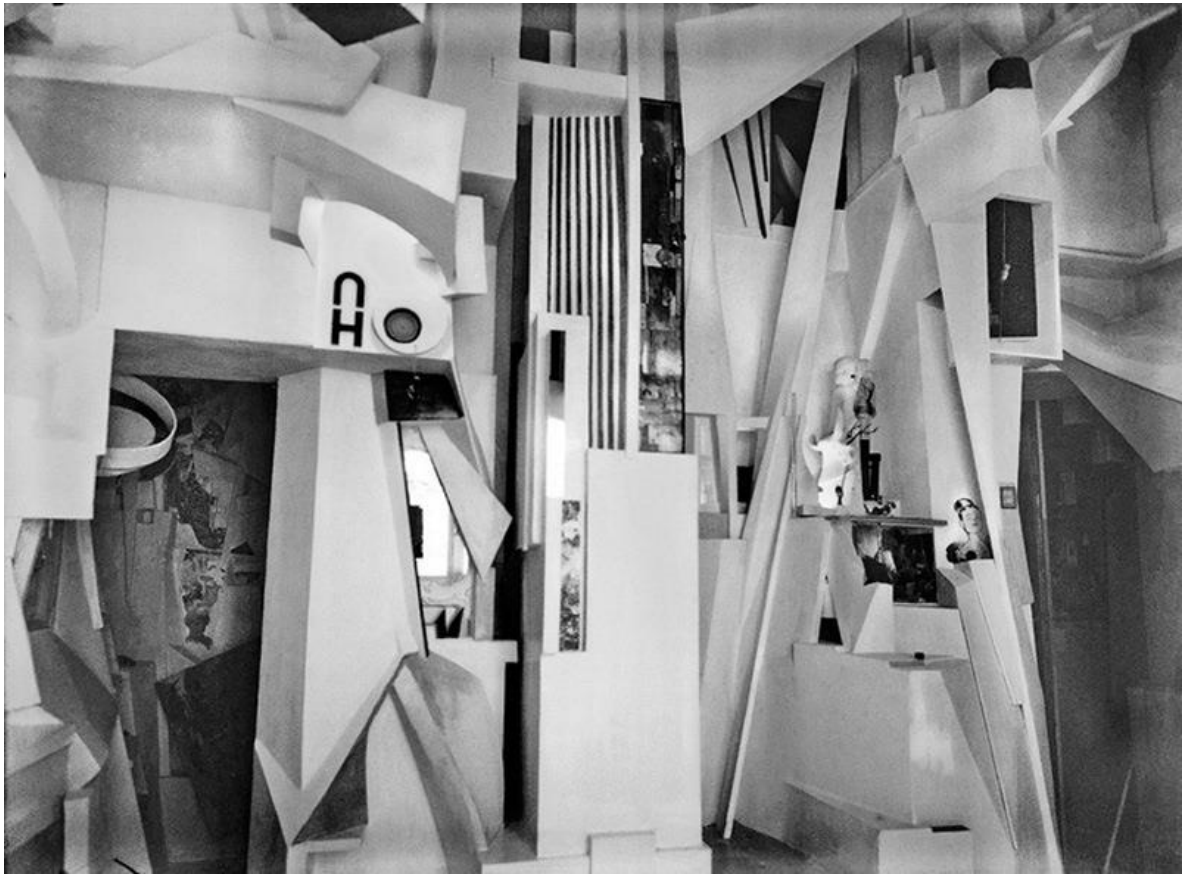
Imagens 18, 19 e 20

Kurt Schwitters

Merzbau, 1933 (detalhes)

Crédito: Wilhelm Redemann





* * * * *

As reproduções de ambas as obras, o *Gabinete abstrato* e a *Merzbau*, estão atualmente no Sprengel Museum Hannover, em Hanover, abertas para que o público possa visitá-las e percorrê-las. Talvez caiba considerar por que acredito que a reconstrução dos dois espaços mencionados tenha relevância, enquanto a sala de atendimento de Lygia Clark, na exposição do Museu de Arte Moderna, em São Paulo, representando a prática da “Estruturação do self” da artista, não tenha.

A sala de El Lissitzky foi pensada como uma sala de exposição que deveria mostrar parte da coleção permanente do museu. O artista desenhou, a convite do diretor do museu, Alexander Dörner, um dispositivo de exposição específico para arte abstrata. As obras apresentadas na sala são objetos, pinturas, desenhos, uma escultura, uma cadeira, de outras/os artistas da época. A reconstrução segue o modelo do desenho de El Lissitzky, mas a maioria das obras que estavam expostas já não existe, ou não está disponível, e foram então substituídas por outras obras das/os mesmas/os artistas, ou de artistas abstratas/os da mesma época. Por ser um projeto arquitetônico além de artístico, a reconstrução da sala, quase idêntica à versão original, é possível, sem que a potência do projeto se perca.

Ainda que haja alguma semelhança entre os gestos de reconstrução da *Merzbau* e a apresentação da “Estruturação do self” de Lygia Clark no Museu, pois ambos aconteciam na casa das/dos artistas, a *Merzbau* foi também pensada como espaço escultórico. Isto é, havia uma construção formal e material do espaço feita pelo artista, enquanto as sessões de Clark eram independentes da arquitetura onde aconteciam. Para tal reprodução, a da *Merzbau*, o curador Harald Szeemann buscou todas as possíveis informações físicas sobre o espaço que constituía a obra, reunindo diferentes elementos e pessoas, profissionais, familiares, amigos que se lembravam da construção, fotografias existentes. Nas duas ocasiões em que vi a reprodução sendo exibida em um museu, em Berkeley e em Hanover, fica claro para o público que essa foi uma reconstrução feita a partir das fotos originais, que são exibidas na parede do museu, fora da sala da *Merzbau*.

No caso de Lygia Clark, a obra como *acontecimento* existe na conjunção entre a presença da artista, a pessoa que recebe o atendimento, e os objetos relacionais que intermediam, sem relações específicas com o espaço em que ocorre. Qual seria a razão para reconstruir um espaço

de atendimento no museu, de prática que acontecia sem conexão aparente com a arquitetura onde era realizada, na casa de Lygia Clark?

Segundo descrição de Suely Rolnik sobre o espaço onde ocorriam as sessões:

Estamos num quarto do apartamento de Lygia Clark no Rio de Janeiro. Um ambiente insólito, por onde se espalha uma infinidade de objetos de toda espécie, que a artista chama de “Relacionais”. Ali, ela pratica a “Estruturação do self”, uma proposição que criou em 1976, quando voltou de Paris, e na qual ela se implica praticamente até o final de sua vida.

A “Estruturação do self” acontecia com uma pessoa por vez em sessões de uma hora, com a regularidade de uma a três vezes por semana, durante meses e até anos. Os “Objetos Relacionais” eram os instrumentos concebidos por Lygia para tocar o corpo de seus “clientes”, como ela mesma qualifica aqueles que se dispunham a viver a experiência. Desnudos, eles deitavam-se sobre um daqueles objetos, o *Grande colchão*. Nas palavras da artista, ao se instalarem neste divã *sui generis*, os clientes com seu próprio peso “já abriam sulcos” onde “seu corpo se acomodava”. Assim começava a sessão.⁶³

* * * * *

Mesmo considerando a importância da reconstrução da obra de Schwitters, minha pergunta durante a aula dentro da *Merzbau* não era retórica: aquele espaço me pareceu absolutamente estéril. Vale lembrar que a *Merzbau* foi sendo construída na Alemanha do pré-Segunda Guerra, momento em que o ar se tornava denso e as catástrofes já eram vislumbradas por muitas/os das/os artistas e pensadoras/os da época, corpos sensíveis aos fluxos de vida e às tensões que habitavam o ar do planeta. A *Catedral da miséria erótica* de Schwitters parece ter sido construída como resposta à “miséria erótica”⁶⁴ e à “época das abreviações”⁶⁵ em que viviam naquele momento e contexto na Alemanha, e crescia dentro da casa do artista à medida que tal miséria, também em processo, ia se

⁶³ ROLNIK, Suely. “Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia”. In *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*. Catálogo da exposição do mesmo nome, com curadoria de Corinne Diserens e Suely Rolnik. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2005. p. 13. As notas de rodapé do texto original não foram transcritas.

⁶⁴ STIGGER, Veronica. A *Merzbau* de Kurt Schwitters e a dimensão ritual da arte moderna. *Revista Porto Arte*, v. 14, n. 24, Porto Alegre, mai. 2008. pp. 95-106.

⁶⁵ Idem.

expandindo. Podemos pensar na *Merzbau* como uma espécie de antídoto a essa expansão, com poder de reverberação nos corpos das pessoas que a visitasse – uma catedral de corpo-alma para manter a potência vital ativa e não sucumbir às forças reativas que predominavam naquele ambiente. Nesse sentido, a *Merzbau* seria um dispositivo de resistência micropolítica⁶⁶ no qual a força ativa de criação afirmava-se e se sobrepunha à força reativa que visava destruí-la. Não seria essa, afinal, a busca da arte? Criar objetos, espaços, sons imantados de força vital a serem compartilhados com seus públicos, para que esses acessem então suas próprias fontes, reprimidas, recalçadas, soterradas e secas por nossa cultura ocidental/ocidentalizante? Não estaria aí a potência do *acontecimento*?

De maneira semelhante, ainda que com formas e soluções absolutamente diversas, Lygia Clark buscava em suas sessões criar espaço para a desobstrução do acesso à vida nos corpos daquelas que viviam em meio à ditadura militar e aos infinitos processos de trauma coletivo e individual pelos quais passaram (e passamos) em subsequentes novos tempos de “miséria erótica”. A busca por diminuir essa “atrofia da experiência”, própria à modernidade segundo Walter Benjamin,⁶⁷ parece envolver tanto as experiências daquelas que frequentavam a “catedral” de Schwitters, quanto as daquelas que vinham semanalmente aos encontros com Lygia Clark.

⁶⁶ O termo “micropolítica” neste trabalho se refere ao uso que é feito por Suely Rolnik, tanto em seus textos quanto nas aulas do Núcleo de Estudos da Subjetividade. Segundo a autora na apresentação do livro *Micropolítica: cartografias do desejo*, Guattari batizou com o nome de ‘micropolítica’ “as estratégias da economia do desejo no campo social”. In: GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996. p. 19.

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

Capítulo 3

Corpo arquitetônico: como habitar o museu?

Moderna Museet, Estocolmo

Hon – A Cathedral (1966)

Em 2009, fui a Estocolmo⁶⁸ para pesquisar o Moderna Museet no período em que fora dirigido por Pontus Hultén (de 1958 a 1973). Interessavam-me as possíveis relações entre o que Walter Zanini havia feito no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo,⁶⁹ criado em 1963, e o que vinha acontecendo na Suécia na mesma época. Ambos os diretores propuseram o museu como laboratório, como espaço de criação, na conjunção entre tempo presente, espaço do museu, exposição de arte e ativação da recepção da arte pelo público por meio das obras e da presença dos artistas. Minha pesquisa se relacionava também ao Centre Georges Pompidou – inaugurado em 1977, em Paris –, cuja estrutura conceitual foi criada por Pontus Hultén, a partir de 1973. Meu interesse estava sobretudo em entender as possibilidades de criar de fato um “museu aberto”,⁷⁰ nas palavras de Hultén, assim como suas impossibilidades quando colocadas em prática numa instituição fixa, de grande escala e de caráter nacional.

O primeiro contraste que ficou evidente na relação entre o museu laboratório de Walter Zanini e o de Pontus Hultén foi que, enquanto um realizava tudo sem orçamento, sem equipe definida, em estado de improvisação contínua – o MAC-USP, fundado em 1963, só ganhou um

⁶⁸ Graças à bolsa de viagem e de pesquisa concedida pelo IASPIS – Swedish Arts Grants Committee's International Program – como parte do programa de residência para artistas e curadores em Estocolmo, no decorrer de junho e julho de 2009.

⁶⁹ Como indicado anteriormente, esse foi o assunto da minha dissertação de mestrado, finalizada em 2005. Ver nota 23.

⁷⁰ Pontus Hultén propunha substituir o museu como monumento por um “museu aberto”, “não como um anti-museu, mas como um lugar em que se produzisse um contato natural entre os artistas e o público no desenvolvimento dos elementos mais contemporâneos da criatividade. Um museu que não fosse apenas um lugar para conservar trabalhos que já perderam completamente sua função individual, social, religiosa ou pública, mas um lugar onde os artistas encontrassem seu público e onde o público se tornasse criador.”

In: SEROTA, Nicholas. *Experience or interpretation: the dilemma of Museums of Modern Art*. Londres: Thames and Hudson, 1996. p.14. Tradução livre.

prédio próprio na Universidade de São Paulo em 1992 –, em tempos extremos de ditadura militar no Brasil, de censura, e de uma luta constante por uma sobrevivência do sistema da arte durante a Guerra Fria, em Estocolmo criava-se uma abundante programação de exposições realizadas em colaboração com artistas, orçamento visivelmente alto, viagens internacionais, compra de obras para coleção do museu. Havia uma fartura de construções e de obras de arte em grande escala, com visibilidade atraente, muitas cores, de alguma forma ressoando com a arte Pop norte-americana produzida naquela época – uma crítica à sociedade de consumo, sendo parte dela – internacionalizada por Andy Warhol⁷¹ e por seu projeto-estúdio *The Factory* (1962-1984). Era um contexto de viagens de artistas que circulavam entre Los Angeles, Nova York, Paris e Estocolmo, entre eles Duchamp, Niki de Saint Phalle, Tinguely, Rauschenberg. Uma exuberância dos que venceram a guerra⁷² e que apostaram sem pudor no *American Way of Life*, fortemente apoiado na lógica dos regimes de estados capitalistas.

Certamente a diferença de orçamento e a criação de uma estética diversa – se pensarmos na arte postal e conceitual que era produzida na América Latina e no Leste Europeu naquele momento⁷³ – não desqualifica o programa experimental que acontecia no Moderna Museet. Apenas deixa evidente que enquanto algumas partes do mundo sofrem com diferentes tipos de guerra, quentes ou frias, visíveis ou invisíveis, outras acumulam riqueza e se utilizam do capital gerado em livre trânsito, nesse caso, em trânsito pelo hemisfério norte. Mas, para além do inegável caráter experimental do museu e da exposição como lugar de encontro e de produção de obras *in situ*, tal como pensados por Pontus Hultén, acredito que seja possível identificar um princípio de

⁷¹ Houve uma grande exposição de Andy Warhol no Moderna Museet nesse período: *Andy Warhol*. Moderna Museet, Estocolmo, de 10 de fevereiro a 17 de março de 1968.

⁷² Em minha primeira viagem a Estocolmo, convidada pelo Moderna Museet em 2002, me chamou a atenção que os artistas jovens não tinham um posicionamento crítico em relação à cultura norte-americana, usada e referenciada amplamente nas produções artísticas – de Walt Disney a filmes de Hollywood –, algo que seria impensável entre artistas jovens no Brasil no início dos anos 2000. Em conversa com o curador do Museu que me acompanhou nas visitas e explicando minha surpresa, ele comentou que a Suécia, durante a Segunda Guerra Mundial, não tomou posição, e ao contrário dos países do centro da Europa, não sofreu ataques nem bombardeios, e ligou as máquinas das indústrias imediatamente após o término da Guerra, se tornando grande fornecedora de produtos aos vencedores, no caso, os Estados Unidos da América, e lucrando muito com a situação mundial do pós-Guerra.

⁷³ Alguns exemplos seriam as obras catalogadas como parte do acervo do MAC-USP na década de 1990 por Cristina Freire, e apresentadas ao público na exposição organizada por ela, *Arte Conceitual e Conceitualismos: anos 70 no acervo do MAC/USP*, Galeria de Arte do Sesi, São Paulo, 2000.

algumas características do museu como entretenimento e da exposição de arte como espetáculo no caso sueco, que presenciamos de forma mais exacerbada no contexto neoliberal atual.⁷⁴

A exposição *HON – en Katedral* [Ela – uma catedral] surge nesse contexto, e, provavelmente por sua alta capacidade imagética [Imagens 21 a 25], torna-se um símbolo do Moderna Museet “de Pontus Hultén”. Em ressonância ao caráter Pop do Museu daqueles tempos, os artistas convidados por Hultén – Niki de Saint Phalle, Tinguely e Per Olof Ultvedt – propuseram uma exposição dentro do corpo de uma boneca gigante de Niki de Saint Phalle, construída especialmente para o projeto e pensada como uma “casa de diversões”.⁷⁵ A exposição se propõe como um projeto experimental criado a partir de uma colaboração entre curador e artistas. As/os artistas chegaram à cidade sem projeto definido e trabalharam juntos na produção de um corpo-obra autônomo em relação à arquitetura do museu, ainda que no interior de seu espaço, para acolher as obras e proposições. Por outro lado, é difícil dizer se a ironia que acompanhava uma exposição de grande orçamento e que atraiu tanto público, conseguiu instaurar alguma criticalidade no modo de ver arte, visitar museus ou no próprio sistema de arte em que estava inserida. Nesse sentido, seria *Hon*,⁷⁶ o corpo da boneca gigante de Niki de Saint Phalle, uma catedral para ressonância da força vital e da potência de criação nos corpos que o habitaram ou um aparato tão próximo à sedução do consumo que terminava por anestesiar o público mais do que “animá-lo”?⁷⁷ Em descrição do espaço interior da exposição,⁷⁸ lemos:

[...] O corpo da figura, que podia acomodar até 150 pessoas, abrigava uma mistura de obras de arte e atrações, incluindo um bar, um cinema e um planetário. O ambiente consistia em [...] um labirinto de plataformas interconectadas que

⁷⁴ Cf. MESQUITA, Ivo. *Museums: experience versus numbers*. Madrid: Ivory Press, 2013.

⁷⁵ A palavra em inglês utilizada na divulgação da exposição foi “funhouse”, um tipo de atração específica de parques de diversões ou feiras, na qual o público pode entrar, caminhar por conta própria e interagir com as atrações, assustadoras ou cômicas, como espelhos com imagens retorcidas, entre outras.

⁷⁶ “Hon” foi tanto o título da exposição quanto da obra de Niki de Saint Phalle que serviu como espaço para acolher a exposição.

⁷⁷ “Animá-lo” aqui tem a ideia de despertar a anima/alma dos que a visitassem, ativar o princípio vital que anima seus corpos.

⁷⁸ Por alguma razão, no Moderna Museet há muitos registros fotográficos da boneca de Niki de Saint Phalle vista de fora, proposta como obra e como o espaço dentro do qual se deu a exposição – e havia também em 2009 uma versão pequena da boneca apresentada na exposição da coleção permanente do Museu – mas são raras as descrições do espaço interno da mesma exposição.

ofereciam pontos para assistir e ouvir, para ver e ser visto, criando interações lúdicas entre os visitantes.

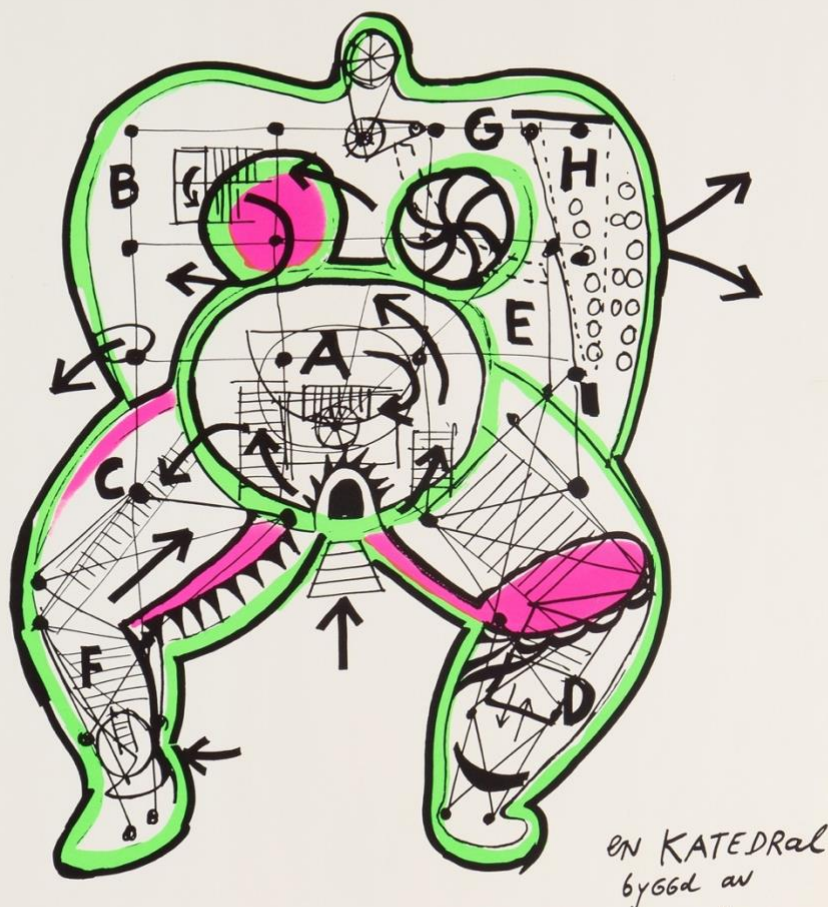
[...] Tinguely instalou um sistema de som na entrada de *Hon*, que tocava peças para órgão de Bach. Essa música sacral, no entanto, foi misturada com um ruído aterrador de máquinas de bater e quebrar vidros emitidos de dentro da gigante pelas outras obras de Tinguely [...] Após a compra dos ingressos, os visitantes faziam fila entre as pernas levantadas da gigante, em frente à sua genitália – passando por esse “portão” com luzes vermelhas e verdes que controlavam o fluxo de pessoas – para descobrir as atrações escondidas no corpo da escultura.

[...] Na entrada, um cinema de doze lugares passava uma sequência de um filme de Greta Garbo, Luffar – Petter (Peter the Tramp, 1922). [...] No seio direito de *Hon*, um planetário exibia a Via Láctea através de bolas de pingue-pongue cheias de luz. Os visitantes podiam subir as escadas até o segundo andar, onde um “bar cor-de-rosa” os esperava. A única bebida fornecida era Coca-Cola, um símbolo forte para um público mais jovem fascinado pela cultura [norte-] americana. Uma grande caixa de luz no teto iluminava a sala, criando uma atmosfera de *lounge*. Ao lado do bar, os visitantes podiam comprar comida de uma máquina circular surrealista decorada com lâmpadas vermelhas e azuis. De lá, eles acessavam um mirante panorâmico situado no útero de *Hon*, que oferecia uma perspectiva panóptica sobre o museu e seu público.⁷⁹



⁷⁹ ANTILLE, Benoît. ‘HON – En Katedral’: Behind Pontus Hultén's Theatre of Inclusiveness. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, issue 32 (Spring 2013), pp. 72-81. The University of Chicago Press on behalf of Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts London, Londres, 2013. Tradução livre.

hon



EN KATEDRAL
byggd av

Moderna Museet

Alla dagar 12-17

Onsdagar 12-22

Efter 1/7 alla dagar 12-22

Niki de Saint Phalle

Jean Tinguely

Per Olov Ultvedt

Imagens 21 a 25 (página anterior e próximas páginas)

Hon – A Cathedral, exposição de Niki de Saint-Phalle, Jean Tinguely e Per-Olov Ultvold, realizada a convite do diretor do Museu, Pontus Hultén, no Moderna Museet, Estocolmo, 1966.



A publicação⁸⁰ realizada depois da exposição, em 1967, funcionou como um diário de todos os encontros, viagens e tentativas de criar o projeto, de 1955 a 1966. A exposição *Dylaby*⁸¹ – conhecida nos estudos de história das exposições tanto quanto *Hon* – está documentada como parte do percurso labiríntico para chegar a *Hon*, envolvendo os mesmos artistas, além de Robert Rauschenberg, Martial Raysse e Daniel Spoerri. O texto é leve, tem tom semelhante a muito do que foi feito no Museu em tempos de fartura e diversão para algumas partes do mundo, contenção e repressão para outras. Na introdução da publicação, lemos:

A arte é classicamente algo sagrado, eterno. A vida é curta, a arte é longa. [...] Em nossa arte, [...] esperamos compensar a brevidade de nossa própria existência. “Hon” foi concebida como uma negação dessa atitude. Pontus Hultén, Niki de Saint-Phalle, Jean Tinguely e Per-Olov Ultveld há muito tempo brincavam com a ideia de realizar uma exposição, não de objetos trazidos ao museu para exibição, mas de algo criado no museu como espaço de trabalho, para ser mostrado no museu e, em seguida, ter um fim à sua existência temporária. Foi assim que “Hon” foi realizada, exibida e destruída. Sua destruição não foi porque era a única maneira de tirá-la do museu, mas simplesmente porque fazia parte de seu destino. Mas sua cabeça foi preservada – é difícil se abster completamente da ideia de um relicário – e agora está alojada na antiga prisão de Östermalm, em Estocolmo. Talvez seja o mesmo sentimento de perda que nos levou a consagrá-la “para sempre” neste livro, produzido, no entanto, em papel jornal, um produto efêmero.⁸²

A exposição e sua publicação são permeadas pela efemeridade e interdisciplinaridade presentes na arte dos anos 1960: materiais precários, obras que, em parte, não poderiam ser

⁸⁰ HULTÉN, K. G.; SYLWAN, Barbro; MELIN, John; ÖSTERLIN, Anders (eds). *Hon – En historia*. Publicação relacionada à exposição *Hon – En Katedral*. Estocolmo: Moderna Museet, 1967.

⁸¹ *Dylaby: dynamisch labyrinth*, exposição apresentada no Stedelijk Museum, em Amsterdã, com os artistas Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Niki de Saint Phalle, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt, de 30 de Agosto a 30 de setembro de 1962. Organizada pelo então diretor, Willem Sandberg, e pelo curador da instituição, Ad Petersen, segundo ensaio: SCHOENBERGER, Janna. “Ludic Exhibitions at the Stedelijk Museum: *Die Welt als Labyrinth*, *Bewogen Beweging*, and *Dylaby*”. In: Stedelijk Studies, issue #7, Fall 2018. Disponível em <<https://stedelijkstudies.com/journal/ludic-exhibitions-at-the-stedelijk-museum-die-welt-als-labyrinth-bewogen-beweging-and-dylaby/>>. Acesso em jan. 2020.

⁸² Introdução da publicação realizada depois de finalizada a exposição *Hon – En Katedral*, indicado como escrita por (B.S), provavelmente Barbro Sylwan. IN: HULTÉN, K. G.; SYLWAN, Barbro; MELIN, John; ÖSTERLIN, Anders (eds). *Hon – En Historia*. Estocolmo: Moderna Museet, 1967.

colecionadas, a própria exposição proposta como uma “casa de diversões” em vez de uma exposição de obras estáticas e fixas em uma sala de museu tradicional. Mas seria a breve existência dos objetos ou do próprio espaço criado para a exposição suficiente para entendê-la como um *acontecimento*?

Teria *Hon* funcionado como uma “catedral” à maneira da *Merzbau*, de Kurt Schwitters, como resposta à expansão capitalística que se vivia naquele contexto e que tanto diminui o poder da “experiência”? Seria ela um antídoto à “atrofia da experiência”,⁸³ apontada por Walter Benjamin já nos anos 1930? Teria servido como um espaço que acolhe corpos-alma para manter a potência vital ativa e não sucumbir às forças reativas que predominavam naquele ambiente? Acredito que o que se produziu nessa exposição, de uma forma geral, está mais próximo da ideia de “criatividade” tal como propõe Suely Rolnik⁸⁴ que do ato criador. Segundo Rolnik, a criatividade é apenas a habilidade necessária ao ato criador, mas não o garante. “O exercício da imaginação para a criação do ‘novo’ (segundo o que a vida pede) passa a reduzir-se à sua habilidade criativa (dissociada da vida) destinada a produzir ‘novidades’ para investir capital e alimentar a voracidade de consumo”.⁸⁵ Estando o desejo sob domínio do que Rolnik chama de regime de “inconsciente colonial-racializante-capitalístico”, suas ações “criativas” alteram as formas sem levar em conta o que a vida lhe está exigindo, interrompendo assim o processo de germinação de futuros e mantendo o *status quo*. Ainda segundo a autora, os movimentos contraculturais dos anos 1960 foram uma tentativa de resistir a esse modo de subjetivação por meio de atos de criação de outros modos de vida, distintos dos padrões da vida de família burguesa, na qual o desejo se encontrava trancafiado, impedido de agir na direção do que a vida lhe exige para manter o equilíbrio. A partir da segunda metade dos anos 1970, quando começa a instalar-se

⁸³ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

⁸⁴ “Em síntese, comparando as políticas ativa e reativa das ações do desejo, na primeira um novo equilíbrio se faz efetivamente, por meio de um ato de criação que transmuta a realidade com sua força instituinte; enquanto, na segunda, o equilíbrio se refaz fictícia e fugazmente por um ato que, na verdade, interrompe o destino da ‘potência de criação’ própria da vida para reduzi-la à ‘criatividade’. Sendo a criatividade apenas uma das capacidades indispensáveis para o trabalho de criação, quando esta dissocia-se do saber-do-corpo torna-se estéril e não faz senão recompor o instituído. O desejo deixa, aqui, de agir em sintonia com o que a vida lhe demanda, desviando-se assim de sua função ética.” In: ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição, notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 edições, 2018. p. 76.

⁸⁵ ROLNIK, Suely. “Descolonizar a psicanálise”, seminário no Programa de Estudos Pós-Graduados de Psicologia Clínica da PUC-SP, primeiro semestre de 2019.

o poder globalitário do capitalismo financeirizado e neoliberal,⁸⁶ o modo de subjetivação introduzido pela contracultura é capturado, e aquilo que era uma liberdade de criação para responder às urgências da vida passa a reduzir-se ao mero exercício da criatividade. Diante disso, podemos nos perguntar: teria o museu de arte contemporânea entrado, predominantemente, nesse modo de produção de subjetividade como um de seus dispositivos? E uma pergunta ainda mais ousada: seria *Hon* um prenúncio desta instrumentalização do que a contracultura foi capaz de criar?

Neste sentido, *Hon* se situaria em uma das várias tendências de que se compunha a contracultura, segundo Rolnik, aquela que justamente gerou o modo de subjetivação dominante na nova dobra do capitalismo e que tomava corpo naquele momento. Nessa tendência, a liberdade de experimentação, a irreverência aos cânones e às hierarquias por eles estabelecidas já não estavam a serviço dos germes de futuro aos quais o ato criador se propunha a dar corpo; se produzia naquele momento o exercício estéril da mera criatividade a serviço da produção de imagens capazes de seduzir grandes públicos, circular internacionalmente e gerar acúmulo de capital econômico e simbólico sem provocar, no entanto, mudanças na subjetividade vigente. Neste caso, poderíamos afirmar que *Hon* não funcionou como uma “catedral” (da “miséria erótica”) à maneira da *Merzbau* e que há entre ambos uma diferença fundamental que diz respeito aos modos como a arte responde às demandas da vida; uma diferença que se refere à responsabilidade ética da arte em relação à vida.

* * * * *

Talvez o *acontecimento* só possa ser definido em retrospecto, quando alguém se propõe a catar os caquinhos do projeto que ficaram por aí, perdidos quase como numa empreitada fracassada, para finalmente reconstituir um corpo que reverbera no presente. Um presente

⁸⁶ Sobre o Capital Mundial Integrado, cf. GUATTARI, Félix. “O capitalismo mundial integrado e a revolução molecular”. In: *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981. pp. 211-226.

atualizado, que se realizou para os que participaram do *acontecimento* e que pode reverberar por meio de seus corpos e de diferentes modos de reconstituir os corpos da obra.

Hon, com todo o encantamento que provocou naquele momento e que ainda provoca para as que se deparam com imagens da boneca gigante de Saint Phalle, proposta como espaço de exposição, não parece necessitar de uma reconstituição, já que tudo foi pensado para que aquele corpo ficasse para a história. Ele começa como uma “catedral”, palavra presente no título da exposição (*Hon – En Katedral*), e segue como “história”, palavra presente no título da publicação (*Hon – En Historia*). Provavelmente já não havia ali algo que desse passagem ao inominável, ao invisível e ao indizível, já que a partir do momento em que foi criada, tudo esteve bem definido, e foi registrado em detalhes, por meio de fotografias, textos, imprensa internacional e pela publicação feita no ano seguinte.

Um outro conceito muito trabalhado na época, relevante para delinearmos a noção de *acontecimento*, se relaciona à ideia de “participação do público”. Acredito que existam diferentes formas de participação. Podemos recorrer à exposição *Dylaby: dynamisch labyrinth*,⁸⁷ precursora de *Hon*, realizada no Stedelijk Museum, em Amsterdã, em 1962, onde já havia a busca por criar ambientes e interação com o público:

“Dylaby: dynamisch labyrinth”, no Museu Stedelijk, em Amsterdã, apresenta um labirinto dinâmico composto por uma sucessão de ambientes, cada um com o objetivo de gerar interação pública. Niki de Saint Phalle, por exemplo, projeta galerias de tiro, nas quais os visitantes atiram em sacos cheios de tinta que pairam sobre esculturas brancas sugerindo animais fantasmagóricos, esqueletos de dinossauros e cabeças de gesso, e Jean Tinguely enche a galeria final com balões coloridos soprados por ventiladores.⁸⁸

No interior de *Hon*, exposição que segue as ideias presentes em *Dylaby*, o público supostamente teria uma “interação” menos passiva do que a com uma exposição de arte tradicional, por circular nas plataformas labirínticas, encontrar com outras pessoas do público no caminho,

⁸⁷ *Dylaby: dynamisch labyrinth*, exposição apresentada no Stedelijk Museum, em Amsterdã, de 30 de Agosto a 30 de setembro de 1962. Organizada pelo então diretor, Willem Sandberg, e pelo curador da instituição, Ad Petersen. Ver nota 81.

⁸⁸ *In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art, 1960-1976*. Museu de Arte Moderna de Nova York, Nova York, 2009. p. 152. Tradução livre.

subir ao “bar cor-de-rosa”, comprar uma garrafa de Coca-Cola, tomar o líquido e colocar a garrafa na máquina de Tinguely que triturava o vidro e compunha a paisagem sonora do ambiente. Ao lado de uma exposição de pinturas falsificadas, havia um escorregador para as crianças [Imagem 25]. No entanto, em todos os exemplos, a participação proposta parece um gesto programado – onde já se sabe precisamente o que vai acontecer – levando o público a um comportamento mais próximo ao do consumo do que a uma criação coletiva, em que a experiência da participação traria formas inesperadas e singulares à exposição ou às obras, definidas e ressignificadas no decorrer de sua existência. O público parece fazer funcionar um sistema previamente definido que em nada se altera com sua circulação.

Dentre outras maneiras de conceber a participação, para além da interação em um roteiro pré-definido, podemos lembrar uma conversa entre Lygia Clark e Hélio Oiticica sobre a participação do público na obra de arte. Em troca de correspondências, em 1968, Oiticica escreve:

Esse negócio de participação realmente é terrível, pois é o próprio imponderável que se revela em cada pessoa, a cada momento, como uma posse: também senti, como você, várias vezes essa necessidade de matar o espectador ou participador, o que é bom pois dinamiza interiormente a relação, a participação, e mostra que não há, como vem acontecendo muito por aí, uma esteticização da participação: a maioria criou um academicismo dessa relação ou da ideia de participação do espectador, a ponto de me deixar em dúvida sobre a própria ideia.⁸⁹

Em resposta, Lygia Clark escreve:

A verdadeira participação é aberta e nunca poderemos saber o que damos ao espectador-autor. É exatamente por isso que falo num poço onde um som seria tirado de dentro, não por você-poço, mas pelo outro na medida em que ele atira sua própria pedra... [...] Aliás, penso que agora estou propondo o mesmo tipo de problema que antes ainda era através do objeto: o vazio pleno, a forma e o seu próprio espaço, a organicidade... Só que agora através dessas últimas máscaras sensoriais é o homem que se descobre em toda a sua plenitude, e mesmo quando ele enche os sacos de plástico (o importante agora é o fazer também a máscara) ele sente que está (na medida em que expele o ar e o plástico toma forma) se moldando, através desse mesmo espaço que dele sai, e tomando consciência de um espaço próprio do seu corpo que vai além dele, forma, para preencher todo um espaço ao redor dele mesmo. [...] Você vê, a participação é cada vez maior. Não existe mais o objeto para expressar qualquer conceito, mas sim para o

⁸⁹ CLARK, Lygia; OITICICA, Helio. *Cartas 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, pp. 69-70.

espectador atingir cada vez mais profundamente o seu próprio eu. Ele, homem, agora é o “bicho” e o diálogo é agora com ele mesmo, na medida da sua organicidade e também na medida da magia que ele pode emprestar de dentro dele mesmo.⁹⁰

Talvez os projetos artísticos ou de exposições que acolhem a “participação aberta” descrita por Lygia Clark estejam mais próximos do *acontecimento*, já que haveria algo que só se dá de fato no encontro entre público e obra; impossível definir o que seria antes da participação, que se torna indispensável. Para além da imprevisibilidade, a participação, no caso de Lygia Clark e das proposições da “Estruturação do self”, envolve o público no ato criador e pode ser pensada como uma cocriação.

Quando escreve “Nós somos o molde, a você cabe o sopro”, Clark considera um molde que só se define durante a experiência com a máscara ou com o objeto relacional, que nunca chega numa forma final, tornando cada sopro de vida singular e cada experiência de participação, única.

* * * * *

Uma viagem no tempo: 8 de junho, 1968 – 7 de setembro, 2009

Exposição de Philippe Parreno no Centre Georges Pompidou, 2009

Parreno claramente não vê sua retrospectiva como uma simples acumulação de peças emblemáticas. É por isso que ele insiste na ideia de uma “viagem no tempo”, que se articula em datas-chave relacionadas ao seu trabalho e desenvolvimento, entre elas 1968, o ano da morte de Robert Kennedy; 1977, a abertura do Centro Pompidou; e 1993, ano das “Speech Bubbles” do artista.

O filme é “June 8, 1968”, de 2009. Com base na viagem de comboio que levava o caixão de Robert Kennedy de Nova York a Washington, D.C. após o seu assassinato, o filme de Parreno segue um trem através da paisagem esverdeante da costa oeste americana, com um céu azul estuendo. Derivando de fotografias célebres de Paul Fusco, de carpideiras assistindo o comboio real de Kennedy, os

⁹⁰ Ibid., pp. 84-86.

cinco primeiros minutos do filme seguem a locomotiva com a paisagem, com cenas longas ocasionais de curiosos que aparecem de vez em quando, ostensivamente de luto.

De repente, o filme corta para cena de uma menina solitária em um barco branco emoldurado por água azul profundo. A quietude da cena pega o espectador desprevenido, catapultando-o para fora da complacência que o ritmo do trem o havia forçado a entrar.⁹¹

Ao entrar na exposição *A Journey Through Time* [Uma viagem no tempo], a sala estava escura, uma grande tela de projeção apresentava o filme “June 8, 1968” [Imagens 26, 27 e 28], e o carpete, no espaço sem obras e sem paredes, convidava a sentar no chão e assisti-lo. Quando o filme chega às cenas finais, descritas no catálogo como “catapultando o espectador para fora da complacência que o ritmo do trem havia nos forçado a entrar”, um estalo ressoa nos limites do espaço de exposição e as cortinas das paredes que o cercam começam a subir automaticamente, revelando a luz do lado de fora do museu, que entra aos poucos pelas paredes de vidro da sala [Imagens 29 e 30]. Ao mesmo tempo em que somos arrancadas da sensação abrupta de fim de filme, começamos a ver o movimento na cidade de Paris, nos entornos da sala em que estamos, e um microfone que amplifica o som externo da rua passa a ser o áudio que ouvimos, substituindo o áudio do filme antes projetado. Assistimos a vida nos entornos do Centre Pompidou como um filme. Estamos em um espaço aberto e iluminado, de 1200 metros quadrados, o piso coberto por carpete vermelho e algumas poucas obras para além da tela de projeção, agora branca. Bexigas metálicas com gás hélio flutuam no teto (“Speech bubbles”) [Imagens 31 e 32], e um amplo espaço vazio é revelado pela luz do dia. Depois de oito minutos assistindo a cidade em movimento, mais um estalo, as cortinas descem e a projeção do filme recomeça. É esse o “loop contínuo” que cria a instalação da exposição de Philippe Parreno, uma experiência que alterna o filme projetado no escuro e a cidade vista como cinema à luz do dia, por trás dos vidros que nos tornam invisíveis aos transeuntes de Paris. Um dos poucos trabalhos objetuais e fixos no espaço de exposição, uma árvore de natal indica uma transformação cíclica de obra de arte para objeto decorativo e de volta à obra de arte que acontece anualmente, onde quer que a obra esteja, revelada por meio do título:

⁹¹ MACEL, Christine. *Philippe Parreno*. Paris: Les Presses du réel, 2009. Tradução livre.

“Fraught times: For eleven months of the year it’s an artwork and in December it’s Christmas”.⁹²
[Imagem 32].

De volta ao filme, “June 8, 1968” apresenta um olhar de dentro do trem em movimento, de onde experimentamos paisagens norte-americanas com pessoas em pé que assistem o trem passar. O filme se baseou em imagens documentais feitas pelo fotógrafo Paul Fusco⁹³ na ocasião da viagem de trem que transportou o corpo do senador Robert Kennedy de Nova York a Washington, D.C., em 8 de junho de 1968. A câmera de “June 8, 1968” foi colocada sobre o trem, buscando “o ponto de vista dos mortos”. Mas estando ainda no escuro, imersa no filme, tive a sensação de estar sendo observada pelos personagens que assistem solenemente à passagem do trem. Talvez eu estivesse, assim, no lugar dos mortos? Uma vez que a exposição se ilumina novamente e as cortinas se abrem, voltamos a observar a vida fora do museu. Meu corpo se desloca virtualmente de uma nave à outra: o trem com o corpo já morto de Kennedy e o museu com as obras de arte. Nas duas situações, observamos a vida com certo afastamento. Seria o museu pensado nessa exposição como repositório de corpos sem alma, de obras de arte sem vida?

Depois de algumas transições do espaço, a cada oito minutos, decidi sair do prédio do museu para ver a exposição pelo lado de fora, da rua, para estar entre os que eram observados, que pareciam não notar a existência dos observadores. De fato, o vidro das paredes do edifício é muito espesso e reflete a luz externa, não se via o que acontecia dentro do museu. Quando encostei o rosto no vidro e coloquei as duas mãos ao redor dos meus olhos para diminuir o reflexo, vi um espaço enorme, parecia uma exposição vazia, antes de ser montada, com piso vermelho e algumas poucas pessoas com cara perplexa – recém-arrancadas da situação de quem assiste um filme no escuro. Afastei-me do edifício para confirmar o que já havia entendido pelo título e ficha técnica de uma das obras no interior da exposição:

“31 de janeiro, 1977”, 2009

Carpete vermelho

⁹² “Tempos difíceis: Por onze meses do ano é uma obra de arte e em dezembro é natal”, em tradução livre.

⁹³ Fotojornalista norte-americano, nascido em 1930.

O título do trabalho é a data de inauguração do Centre Pompidou. A obra é o carpete vermelho que cobre o piso da sala [Imagens 29 a 32]. O projeto arquitetônico do Centre Pompidou⁹⁴ – cujas “vísceras” são voltadas para fora do edifício e visíveis na fachada do prédio – codifica as vias funcionais de circulação da construção por meio de cores [Imagens 33 e 34]. As tubulações de passagem de ar são azuis; as de passagem de água, verdes; as de passagem de sistema elétrico, amarelas; e as vias de circulação de pessoas e de obras de arte, vermelhas. Nesse sentido, o piso vermelho da exposição de Philippe Parreno ativa o sistema de cores de todo o corpo arquitetônico do Museu, estendendo-o para a ala sul do edifício, onde estava sua “retrospectiva”. Dessa forma, o espaço expositivo se conecta pelas linhas vermelhas ao corpo arquitetônico do museu, trazendo essa informação visual já esmaecida de volta ao pensamento-funcionamento do prédio. A sala de exposições temporárias é vista do entorno como um dos espaços de circulação de pessoas e de obras de arte marcados em vermelho, assim como as escadas rolantes e elevadores, visíveis na fachada do prédio.

Uma viagem no tempo desloca o evento de inauguração do museu ao tempo presente, em 2009, assim como tudo o que ali foi planejado, ao expandir as marcações arquitetônicas para o espaço da exposição do artista e ao nos colocar sobre um tapete-obra cujo título é a data de inauguração do museu. A compreensão da exposição se dá na experiência com diversas camadas de informação: cada elemento do espaço de exposição, não apenas os objetos, mas a superfície que recobre o piso, a iluminação, as cortinas abertas ou fechadas, tudo constitui o corpo daquela obra, com sentido articulado no espaço e no tempo propostos. O espaço da exposição torna-se um corpo-obra dentro do qual entramos e cuja experiência se dá em relação a todos os elementos sensíveis que se apresentam ao percorrê-lo, incluindo a leitura do título e da ficha técnica de cada obra.

A exposição nos possibilita diferentes deslocamentos no espaço e no tempo, saltando entre datas marcadas na trajetória do artista, por meio de obras, como as “Speech Bubbles” (1993), a data da inauguração da instituição criada como “museu aberto”⁹⁵ (31 de janeiro de 1977), o Centre Pompidou, e a data do percurso do trem de Nova York a Washington, D.C., levando o corpo de Robert Kennedy (8 de junho, 1968) – evento de importância histórica nos Estados Unidos da América, mais um deslocamento, considerando que estamos em Paris. Por meio de diferentes

⁹⁴ Realizado pelos arquitetos Richard Rogers e Renzo Piano.

⁹⁵ Ver nota 70.

formas de habitar o espaço do museu, tanto virtuais quanto atuais, o projeto pode ser visto como um exemplo de uma exposição de arte que é também uma obra em si, experimentada apenas durante o período de exposição. Diferentemente de *Hon*, os elementos que criam o corpo da exposição só se revelam na medida em que passamos tempo no espaço.

A exposição traz à tona questões relevantes para um pensamento sobre o que consideramos atualmente uma exposição de arte, com relação tanto ao espaço arquitetônico do museu, às obras de arte e aos tempos institucionais impostos (ou subvertidos). Seria a exposição um exemplo de obra de arte que não pode ser colecionada, e a ênfase em uma “história das exposições”, em detrimento de uma “história da arte” contemporânea, a partir dos anos 1990, um sinal de que não é mais possível analisar um objeto de arte isolado de seu contexto e da recepção de um público no tempo presente?



Imagens 26, 27 e 28

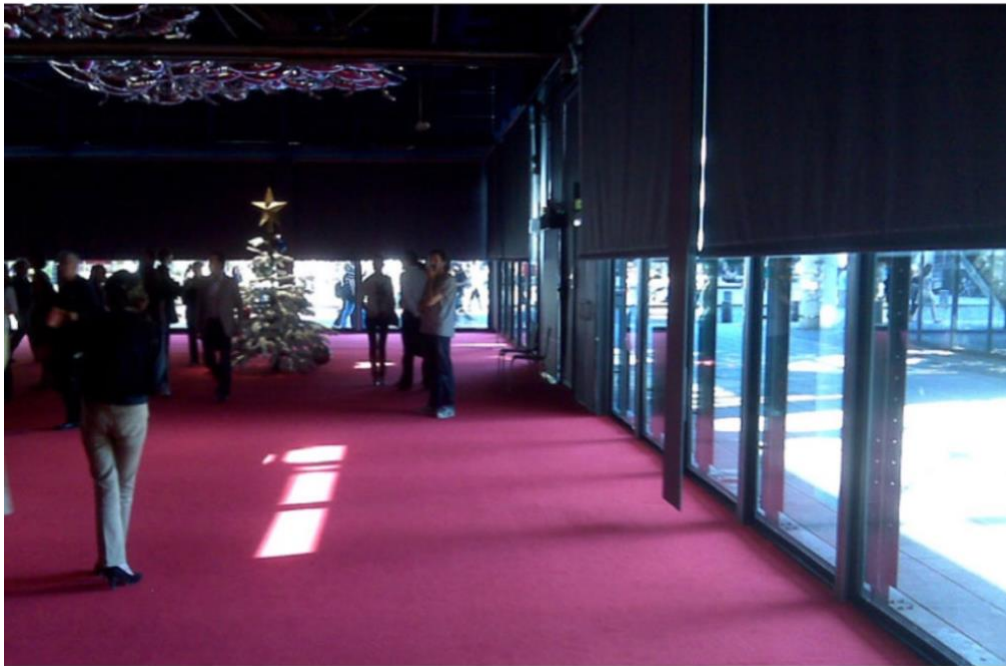
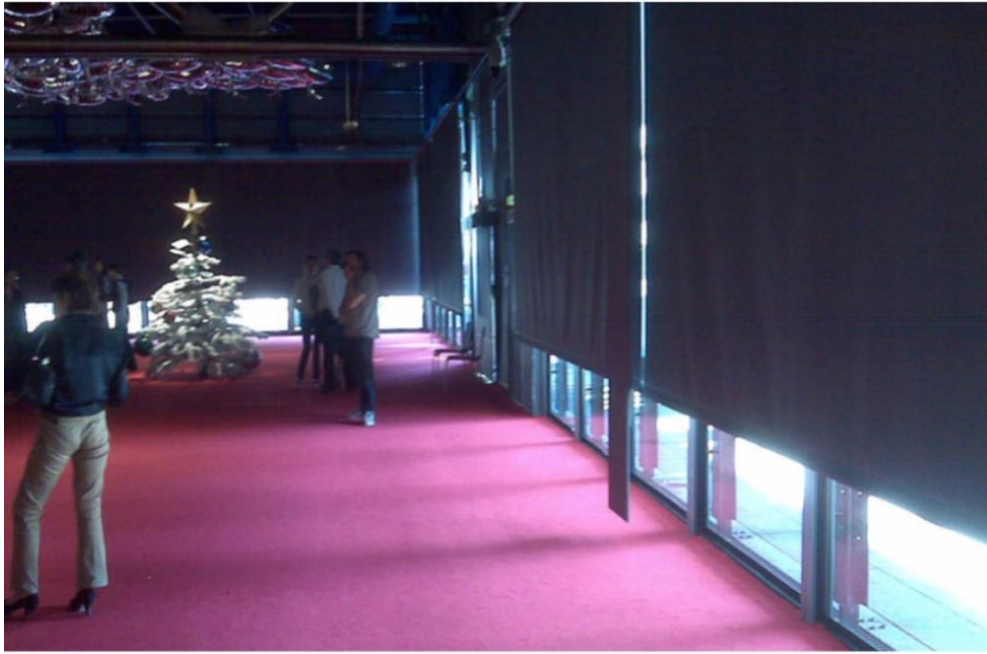
Uma viagem no tempo: 8 de junho, 1968 – 7 de setembro, 2009

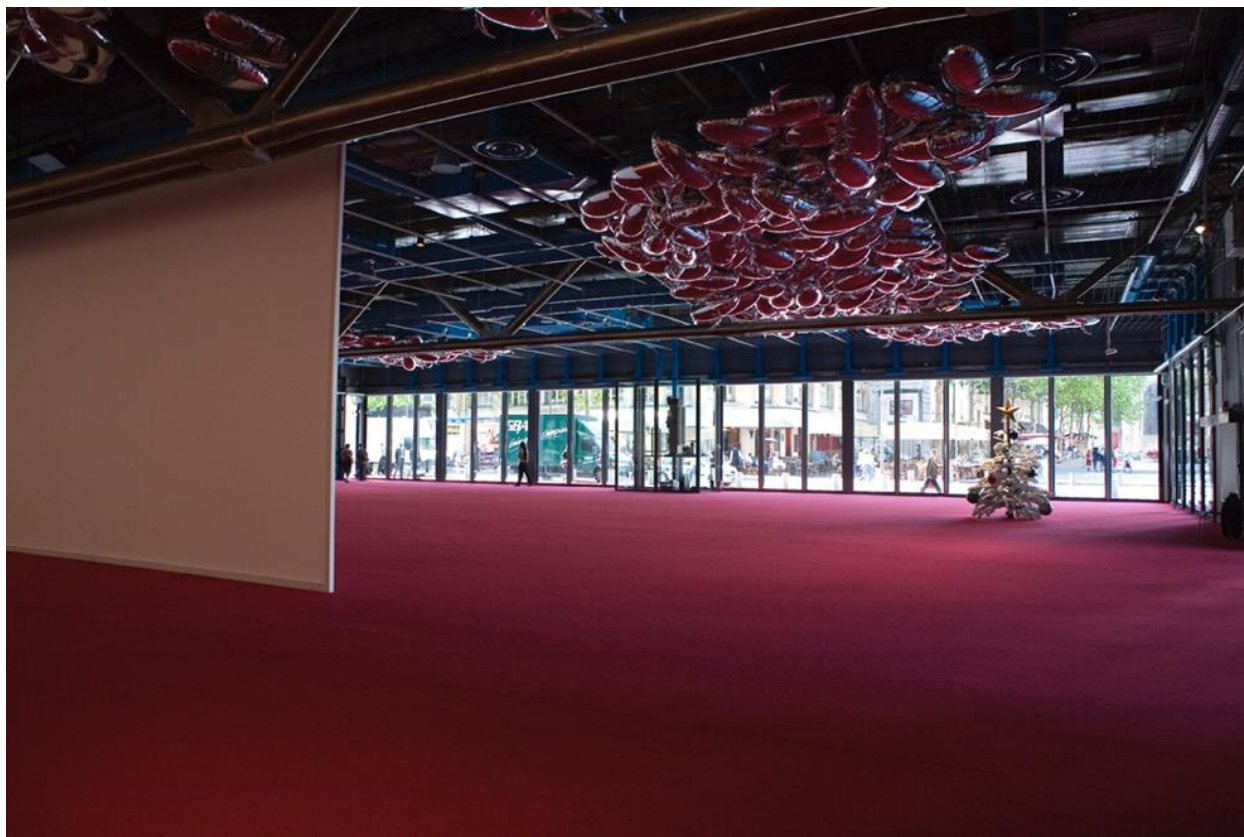
Vista da exposição de Philippe Parreno no Centre Georges Pompidou, Paris, 2009.

Imagens da projeção do filme “June 8, 1968”.

Crédito: Jean-Claude Planchet, Archives du Centre Pompidou







Imagens 29, 30, 31 e 32 (página anterior e página seguinte)

Uma viagem no tempo: 8 de junho, 1968 – 7 de setembro, 2009

Vista da exposição de Philippe Parreno no Centre Georges Pompidou, Paris, 2009.

Crédito imagens 31 e 32: Jean-Claude Planchet, Archives du Centre Pompidou

Detalhe das obras:

“31 janvier 1977”, 2009

Carpete vermelho

Dimensões variáveis

“Fraught times, for eleven months of the year it’s an artwork and in December it’s Christmas”, 2009

Alumínio de fundição pintado, latão

160 x 135 cm

“Speech Bubbles (silver)”, 2009

Folha de prata Mylar (folha PET orientada biaxialmente de polietileno tereftalato), gás hélio

Dimensões variáveis





Imagens 33 e 34

Centre Georges Pompidou, Paris

Vista da fachada externa. Arquitetos: Renzo Piano e Richard Rogers, inaugurado em 1977.

Crédito: Archives du Centre Pompidou

Atlas, São Paulo, 2006; Falha, Los Angeles, 2007

Exposições de Renata Lucas

Muitos trabalhos da artista Renata Lucas são criados a partir de uma escuta do que pulsa em cada espaço de exposição, tornando sensíveis os elementos do contexto onde são desenvolvidos e apresentados. A arquitetura da instituição, o público que ocupará o espaço junto à obra – não apenas as pessoas que entram na exposição, como também as que trabalham na instituição e as que vivem nas redondezas –, tudo vira matéria para a obra criada. Dessa forma, ela só pode acontecer em um tempo presente e relacionada a um contexto específico.

Na exposição *Atlas*, apresentada na Galeria Millan Antonio, em São Paulo, em 2006, Renata Lucas propõe uma nova distribuição do terreno e do espaço físico da galeria durante o período de exposição:

[...] eu planejei uma reorganização geográfica e territorial na Galeria Millan Antonio e em seus arredores, fazendo com que ela se descaracterizasse, fosse varrida do mapa, por assim dizer, dividindo suas áreas internas entre seus vizinhos mais próximos, cedendo parte do corpo da galeria para a vizinha da esquerda, fazendo com que sua casa avançasse ocupando a área frontal e os fundos da galeria. E seu muro e grades foram estendidos em direção à galeria, passando por todo o corredor até o fim do terreno, para abocanhar a nova porção que lhe foi conferida. A sala de exposições, na parte direita, foi convertida em extensão da oficina mecânica que existia no lado oposto da rua, onde passaram a ser estacionados os carros. A galeria ganhou também uma fachada semelhante à da oficina, numa equivalência especular entre vizinhos.⁹⁶

Tratava-se de um bairro na cidade de São Paulo, Vila Madalena, em processo de transformação, no qual muitas casas antes residenciais passavam a ser utilizadas como espaços privados com circulação de público, como bares, restaurantes, lojas ou a própria galeria de arte onde se deu a exposição.

Durante o mês da exposição, Renata Lucas distribuiu o espaço físico da galeria entre as/os vizinhas/os, por meio de reformas de muros e grades que separavam os terrenos, mudando a

⁹⁶ PEDROSA, Adriano; KIM, Clara; ZELEVANSKY, Lynn. *Renata Lucas*. Los Angeles: REDCAT, 2007. p. 69.

configuração do quarteirão onde se localiza a galeria. As reformas ocorreram depois de conversas e negociações tanto com as/os galeristas quanto com as/os vizinhas/os, “cedendo parte do corpo da galeria para a vizinha da esquerda, fazendo com que sua casa avançasse ocupando a área frontal e os fundos da galeria. E seu muro e grades foram estendidos em direção à galeria, passando por todo o corredor até o fim do terreno, para abocanhar a nova porção que lhe foi conferida”. A parte direita do edifício “foi convertida em extensão da oficina mecânica que existia no lado oposto da rua, onde passaram a ser estacionados os carros”. Lucas perguntou ao dono da oficina mecânica como um pedaço do terreno da casa em frente poderia lhe servir por um mês, e ele relatou que faltava espaço para estacionar os carros em espera. Na abertura da exposição, o espaço em que podíamos circular como público era apenas um estreito corredor que ia da frente ao fundo do terreno, de dentro do qual víamos os três cachorros da vizinha passear livres no quintal que antes era da galeria, enquanto ficávamos por trás de grades no espaço apertado que nos era possível habitar. A ideia de Renata Lucas era que a galeria “sumisse do mapa”, e, de fato, a extensão de sua fachada, assim como a profundidade da frente até o fundo do terreno, se desconfigurou temporariamente, tanto por reformas físicas dos espaços como pela nova ocupação humana proposta. “No final, a galeria foi virada completamente às avessas e todas suas áreas internas passaram a ser externas, restando apenas um escritório onde se mantiveram os galeristas e funcionários.” Ainda nas palavras da artista: “Há uma convenção implícita nos limites que dividem o público do privado, o interior do exterior, a propriedade privada, as relações sociais e entre vizinhos. Isso tudo define o modo como vivemos, e está além da nossa decisão, reação e adaptação.”

Renata Lucas leva ao extremo, por meio de seu trabalho, a ideia de que cada exposição é uma nova obra, e ainda que suas obras sejam materialmente sólidas e envolvam construções e alterações na arquitetura onde ocorrem, elas duram somente o período da exposição: um espaço criado para que intensidades de vida que circulam naquele ambiente ganhem materialidade, visibilidade, e possam ser experimentadas pelo público.

O trabalho passa pelas negociações com moradoras, vizinhas, edifícios próximos aos do espaço de exposição, e se constitui nas construções de elementos arquitetônicos que são então apresentados como obra a ser habitada pelo público, lidando posteriormente com todas as alterações que o trabalho causa em seu entorno, físicas e de dinâmica de funcionamento das ocupações humanas. No caso de algumas exposições-obras de Renata Lucas, talvez o que

poderíamos chamar de *acontecimento* seja toda a negociação, a transformação proposta, o período de duração de apresentação pública dos espaços, assim como o arranjo dos espaços depois da exposição, que nunca voltam a funcionar como antes. A vida que movimenta e que é movimentada pelo trabalho não se resume ao público do projeto artístico, mas a todas as pessoas envolvidas na proposta.

Na exposição de Renata Lucas para o REDCAT,⁹⁷ em 2007, em Los Angeles, houve um primeiro projeto que não foi realizado, onde o processo de trabalho, que incorporaria elementos existentes no contexto, fica evidente na descrição da artista. O REDCAT é parte de um grande complexo arquitetônico, e fica dentro do prédio *Walt Disney Concert Hall*, realizado pelo arquiteto Frank Gehry, inaugurado em 2003 [Imagem 44]. O edifício é recoberto por material reflexivo (placas de titânio), símbolo da arquitetura autoral de Gehry dos anos 1990 e 2000, e parece enfatizar a visualidade de uma peça arquitetônica como monumento em detrimento da funcionalidade do prédio e de relações entre espaço interno, externo, e o contexto urbano onde foi construído. Segundo Renata Lucas, “o edifício de Frank Gehry acaba provocando a concentração e reflexão dos raios solares em todo o seu entorno, que por sua vez incidem fortemente sobre os edifícios vizinhos, causando superaquecimento, queima de carpetes, derretimento de cones de tráfego nas ruas, atrofiamento de árvores, etc.” Nesse sentido, o novo trabalho funcionaria como um comentário à arquitetura monumental e seu “caráter selvagem e destruidor”, pensando também a função dos espaços de arte nesse contexto, e criaria uma “conversa” com os prédios vizinhos por meio de pequenos espelhos, que refletiriam a luz solar já refletida pelas placas de titânio, transformada posteriormente em energia elétrica que iluminaria o espaço de exposição. A complexidade das relações e proposições que foram ali pensadas ao longo de seis meses de elaboração, faz com que a descrição do trabalho, mesmo não realizado, tenha alguma potência de reverberação:⁹⁸

[...] O que ocorreu em Los Angeles foi que minha primeira proposta, desenvolvida durante seis meses, consistia na criação de um sistema que estava intimamente relacionado a uma característica peculiar do prédio em que o REDCAT está instalado. Por ter uma fachada toda irregular revestida de chapas de titânio com ondulações e cortes angulares, o edifício de Frank Gehry acaba

⁹⁷ The Roy and Edna Disney/CalArts Theater, Los Angeles.

⁹⁸ Idem nota 96, pp. 71-73.

provocando a concentração e reflexão dos raios solares em todo o seu entorno, que por sua vez incidem fortemente sobre os edifícios vizinhos, causando superaquecimento, queima de carpetes, derretimento de cones de tráfego nas ruas, atrofiamento de árvores, etc. Eu me concentrei nesse caráter selvagem e destruidor do edifício, como uma metáfora para uma série de questões que iam além dele. Los Angeles é uma cidade em pleno deserto, onde se cava em busca de água e energia de todos os lados, indo até além do estado do Colorado em busca de recursos hídricos. E havia todo o histórico de “revitalização” de *downtown*, os inúmeros teatros falidos por debaixo das vastas avenidas e prédios espelhados. Então montei todo um sistema com o entorno arquitetônico do edifício do REDCAT, tentando fazer um “diálogo reflexivo” entre as arquiteturas, como se um prédio falasse e o outro respondesse, através da disposição de espelhos em pontos estratégicos da vizinhança que refletiriam a luz. Essa luz refletida convergiria para o ponto de captação de placas solares, posicionadas na marquise do REDCAT, que traduziriam esta energia térmica em energia fotovoltaica, que por sua vez alimentaria um potente conjunto de refletores acesos dentro da galeria. Pleno de metáforas de contenções e dispersões, o esquema armaria uma espécie de anti-entropia, tentando traduzir uma linguagem em outra, um excesso em outro, para então trazer a luz de volta ao seu emissor, concentrando-a no campo da arte, no campo da “representação” dentro da pequena galeria.

A exposição que foi de fato realizada na ocasião, depois do projeto não ter sido autorizado, consistiu de uma obra já existente, de 2003. “Falha” demarca um território dentro do espaço de exposição e se modifica à medida em que as pessoas circulam no ambiente e interagem com a obra.

Após algumas outras tentativas, aceitei a proposta de refazer o “Falha”, um trabalho realizado anteriormente em 2003 e que parece fazer sentido neste novo contexto. Falha é um monumento que não consegue ficar em pé: uma espécie de chão articulado, portátil, dobrável, que pode ser aberto e estendido sobre qualquer área. Ele é flexível, adaptável e instável como o solo que estamos acostumados a pisar. A experiência de todo artista brasileiro é a de ter que refazer o chão onde vai pisar a cada novo trabalho. Eu sempre associei isso a uma fraqueza institucional que não nos dá condições estáveis de produção e recepção no Brasil, e a cada nova proposta temos que refazer o próprio ambiente para o trabalho existir, pois esse parece se desfazer a cada momento. Ao final, a questão se revelou mais ampla e é curioso que em minha primeira mostra em solo norte-americano eu deva levar meu próprio chão para pisar.⁹⁹

⁹⁹ Idem.

Enquanto o piso-obra da exposição de Parreno o conecta à data de inauguração do museu que o acolhe no ano de 2009, reativando o pensamento fundante de sua arquitetura em 1977, no caso de Renata Lucas, “Falha” cria um solo temporário para a exposição da artista – sendo ele a única obra em exposição – provindo de um outro contexto. Depois de algumas tentativas de interação com a arquitetura do edifício e dadas as impossibilidades da instituição em receber o projeto, a artista decide por trazer à exposição “seu próprio solo para pisar”. Dentro do edifício monumental de Gehry, Lucas cria uma exposição quase invisível, em que o chão, com dobradiças e puxadores, se altera topograficamente a partir da interação do público, que caminha sobre a obra. Um anti-monumento, ou, segundo Lucas “um monumento que não consegue ficar em pé: uma espécie de chão articulado, portátil, dobrável, que pode ser aberto e estendido sobre qualquer área”. Podemos pensar essa obra como uma atualização do “Monumento a todas as situações”, de Lygia Clark, um *Bicho* de 22 por 22 centímetros, também dobrável, portátil, que funciona em relação aos movimentos e interações de um público, e que poderia ser colocado em qualquer lugar, transformando qualquer situação, temporariamente, em uma que deva ser rememorada por meio de um monumento portátil. No caso de “Falha”, esse monumento agora envolve todo o espaço por onde o público circula. Um solo que ganha volume conforme é alterado pelos que nele caminham. A exposição-obra de Renata Lucas também pode ser pensada em relação ao *Gabinete abstrato* de El Lissitzky: ambos transformam o espaço expositivo em um corpo articulado que se configura conforme a posição do público no espaço e as alterações feitas por cada visitante a partir de movimentos corporais semelhantes aos realizados num espaço doméstico – abrir e fechar portas, janelas, puxar gavetas.

Nas três exposições, *Uma viagem no tempo*, de Philippe Parreno, *Atlas e Falha*, de Renata Lucas, as/os artistas trabalham com elementos presentes no espaço e nos edifícios das instituições, assim como com o contexto que as envolve, reverberando não apenas na experiência que o público terá do espaço de exposição em si como também nas relações às diferentes camadas que constituem a complexidade das instituições envolvidas.



Imagens 35 e 36

Fachada da Galeria Millan Antonio, São Paulo, em 2006, antes e depois da intervenção da exposição *Atlas*, de Renata Lucas.



Imagem 37

Fachada da Galeria Millan Antonio, São Paulo, em 2006, durante a abertura da exposição *Atlas*, de Renata Lucas.

Imagem 38

Fachada do vizinho em frente à galeria, oficina mecânica.



Imagens 39 e 40

Jardim dos fundos da Galeria Millan Antonio, antes e depois da intervenção da exposição *Atlas*, de Renata Lucas.



Imagem 41

Jardim dos fundos da Galeria Millan Antonio cedida para a vizinha durante o mês da exposição.

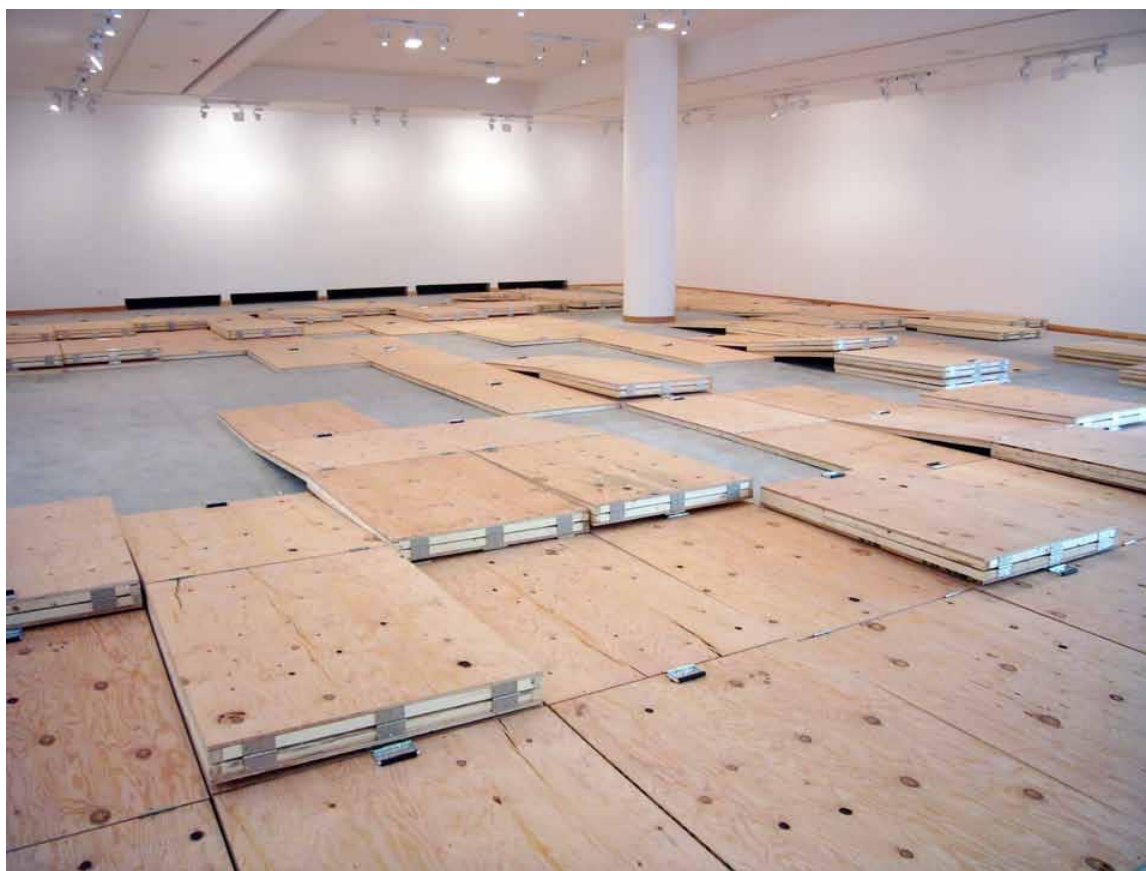
Imagens 42 e 43

Jardim dos fundos da Galeria Millan Antonio, corredor por onde o público podia percorrer a área durante a exposição *Atlas*, de Renata Lucas.



Imagem 44

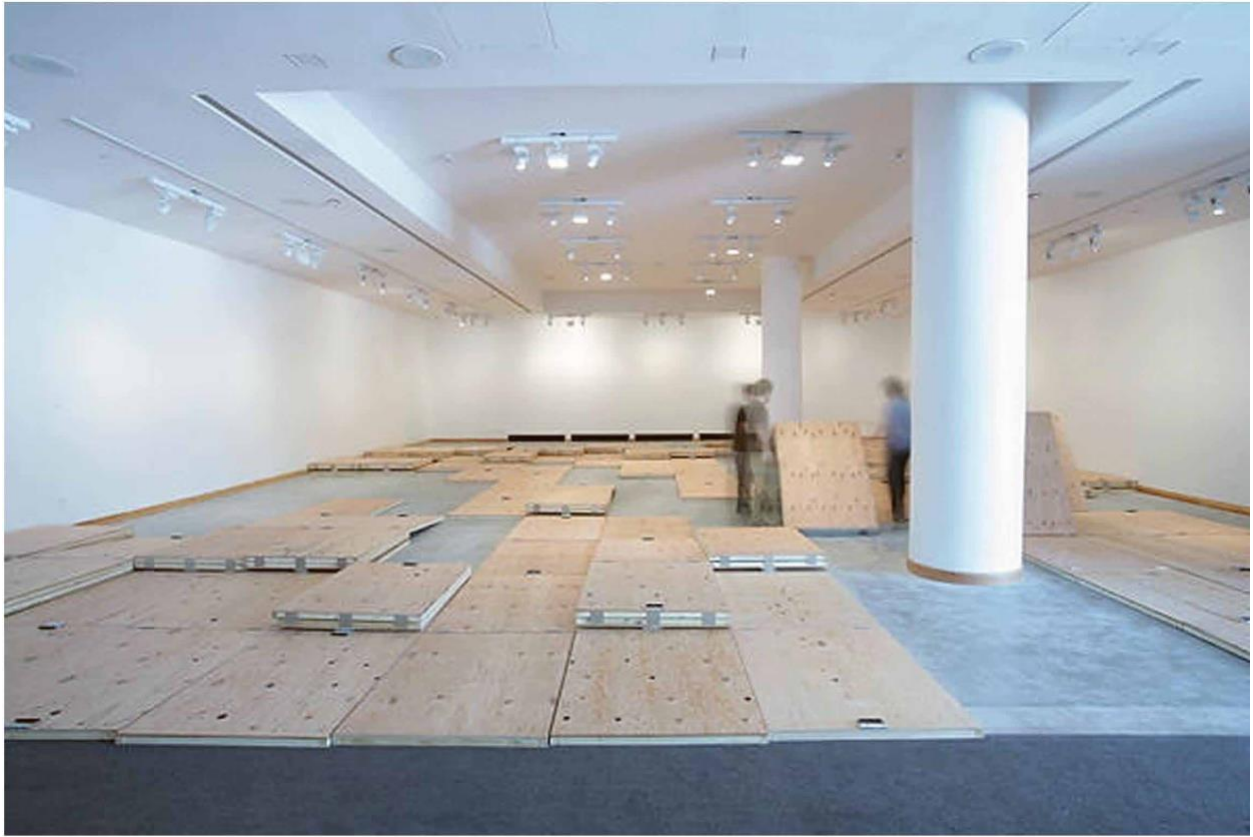
Walt Disney Concert Hall, Los Angeles, arquiteto Frank Gehry, inaugurado em 2003. Prédio onde se localiza o REDCAT.



Imagens 45, 46, 47 e 48

Falha, exposição de Renata Lucas no REDCAT, Los Angeles, 2007.

Madeira compensada, dobradiças, puxadores



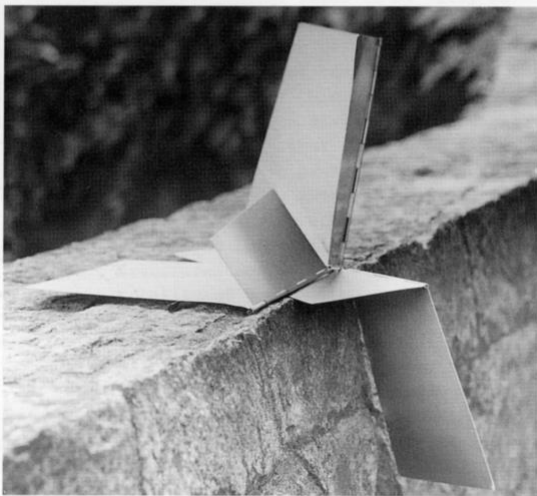
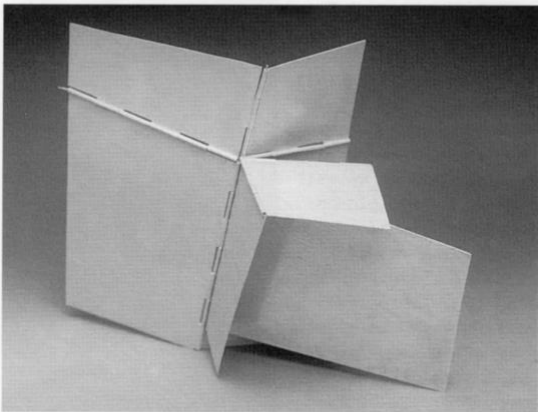
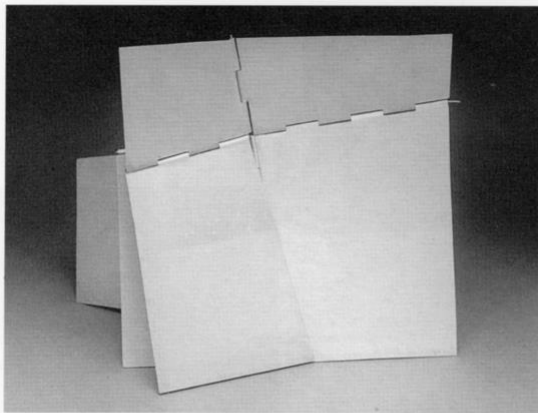


Imagem 49

Lygia Clark

Monumento a todas as situações (Bicho), 1964

Alumínio

22 x 22 x 21 cm

* * * * *

Como seria um museu cujas práticas não se caracterizem pelo ato de colecionar objetos, mas por arquivar *obras-acontecimento* de maneira que possam ser acessadas pelo público e atualizadas no presente?

Se todos os elementos que fizeram parte da pesquisa para reconstruir a *Merzbau*, de Kurt Schwitters, por exemplo, pudessem ser acessados por um público interessado, não haveria então uma rememoração da *Merzbau* e de sua importância, sem necessariamente propô-la como uma reprodução do espaço criado na casa do artista, em que no lugar dos objetos originais, perdidos, foram incrustadas fotografias em preto e branco? No caso de obras-exposição como as de Renata Lucas e de Philippe Parreno, os elementos constituintes, articulados de outra forma, se pensados pelas/os artistas depois da exposição como um outro *acontecimento*, ressignificariam a experiência?

Talvez o principal ponto seja que os museus de arte contemporânea funcionam sob paradigma de acumular peças a serem valorizadas com o tempo, muitas vezes expostas ao público independente do contexto para o qual foram criadas, enquanto a maioria das práticas artísticas produzidas a partir dos anos 1960 são sensíveis ao contexto de recepção da obra e não se manifestam apenas por objetos, mas se relacionam a muitos elementos que configuram e complexificam a experiência. Nesse sentido, seria necessário pensar um museu que funcionasse tanto como plataforma para que as *obras-acontecimento* se realizem quanto para arquivar intensidades de vida que atravessem cada uma das proposições criadas pelas/os artistas. Um *museu-acontecimento* que entenda e priorize a função clínica da arte no corpo social e que possa funcionar também como dispositivo clínico na atualização contínua do ato criador.

Capítulo 4

A língua, a fala

Ainda me lembro da voz de Emilie, a matriarca. Na minha infância, eu a escutava cantar e rezar, não em árabe, sua língua materna, mas em francês, sua língua adotada. Às vezes essa voz era abafada por outra, mais incisiva: a do meu avô, que evocava episódios de um Líbano cada vez mais distante. Mas a voz de Emilie – os sons mais que o sentido – era mais íntima. Nas noites da infância órfã, eu repetia mentalmente uma palavra ou um pedaço de frase, encantada com a reza e o canto, entregue a uma aprendizagem litúrgica, a um culto de que só nós duas participávamos.¹⁰⁰

Em 2011, tive a oportunidade de trabalhar em Israel, convidada para um projeto proposto por Steven Henry Madoff, curador independente e escritor de Nova York. Madoff convidou um grupo de curadoras/es e artistas – Dora Garcia, Kim Sooja, Raqs Media Collective, Jeffrey Schnapp, Hon Hanru, David Tartakover, Joshua Simon e eu – para iniciar um projeto junto ao Tel Aviv Museum, posteriormente chamado *Host & Guest*. O projeto seria, a princípio, focado na questão Israel/Palestina. A partir de algumas viagens de pesquisa em grupo, cada uma de nós era convidada a propor um projeto autônomo, que estaria conectado aos outros pelo eixo conceitual proposto por Madoff, *Anfitrião e convidado*.¹⁰¹ Eu me perguntava, sendo estrangeira, que proposta de exposição teria relevância num território tão carregado de histórias e de conflitos. Cada viagem de pesquisa a Tel Aviv, organizadas por Madoff como parte do projeto, incluía reuniões com filósofas, pacifistas, ativistas, cineastas, políticas, além de artistas, curadoras, diretoras de instituições de arte. Chamou-me a atenção o fato de que na maioria das conversas e reuniões, independentemente do assunto tratado, as participantes israelenses terminavam suas falas

¹⁰⁰ HATOUM, Milton. “A natureza ri da cultura”. In: *A cidadeilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 78-84.

¹⁰¹ A primeira viagem a Israel foi em janeiro de 2012 e o projeto foi apresentado à público em diferentes atividades em Tel Aviv no decorrer de dois meses, entre maio e junho de 2013, em plataformas e localizações diversas da cidade. O projeto que realizei foi *Embodied Archeology of Architecture and Landscape*, cujas colaboradoras foram as/os artistas Armin Linke, Mabe Bethônico, Yehudit Sasportas, Kasper Akhøj, Dor Guez, Angela Detanico e Rafael Lain, Renata Lucas; a então diretora do museu do Kibbutz Ein Harod, Galia Bar Or, e os arquitetos Zvi Efrat e Meira Kowalsky (EK A Efrat-Kowalsky Architects).

definindo qual era sua posição em relação a uma solução para o estado de Israel. Se deveria ser um estado binacional ou se deveria voltar a ser Palestina. A terceira solução seria continuar como estado de Israel, mas não conheci ninguém em minhas viagens de pesquisa, entre artistas, teóricas, arquitetas, que se posicionasse a favor do massacre diário do povo palestino que ocorre na atual configuração do estado. Desde o início do processo, eu não pretendia adentrar diretamente o conflito Israel/Palestina e por isso buscava entender algo para além das tensões da esfera macropolítica, considerando que minhas contribuições viriam da elaboração de uma outra perspectiva. Minha escuta, a cada novo projeto, se relaciona ao contexto local, à cidade, à instituição onde se dará a exposição, mas principalmente à voz das/dos artistas e aos trabalhos ali realizados. Eu estava, portanto, atenta às formas como as/os artistas que experienciam aquele ambiente materializam em obras campo de forças tão intensas.

Em uma de minhas estadias em Tel Aviv, fui caminhando até o espaço onde pensava propor uma exposição, o pavilhão Helena Rubinstein, anexo ao Tel Aviv Museum. Inaugurado em 1959, o pavilhão tem arquitetura modernista, assim como grande parte da cidade. As adaptações da arquitetura europeia modernista em um contexto de sol escaldante parecem ter gerado soluções semelhantes à arquitetura moderna brasileira, como as janelas verticais nas escadas do prédios para iluminar o interior com luz natural, os elementos vazados, ou cobogós, que permitem a circulação de ar, as amplas janelas de vidro que podem ser abertas transformando salas de estar em terraços. Por uma conjunção de elementos, sendo a arquitetura um deles, o ambiente da cidade me era familiar, certamente influenciada por minhas raízes judaico sírio-libanesas. Meu avô imigrou para o Brasil em 1924, vindo de Beirute, no Líbano, a menos de quinhentos quilômetros de distância de Tel Aviv. O árabe que escutava pelas ruas, os cheiros de comida e temperos, tudo ressoava com familiaridade em meu corpo, sonoridades e sabores que reconhecia da infância, mesmo sem entender a língua.

Chegando ao espaço do pavilhão Helena Rubinstein, me deparei com a exposição *and Europe will be Stunned*, da artista israelense Yael Bartana.¹⁰² A exposição era composta pelas instalações de três filmes que foram realizados no decorrer de quatro anos (2007 a 2011) em

¹⁰² Yael Bartana *...and Europe will be Stunned*. Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art, Tel Aviv Museum, Tel Aviv, 26 de maio a 31 de agosto de 2012.

Varsóvia e apresentados no pavilhão da Polônia na Bienal de Veneza, em 2011.¹⁰³ O modo como a artista atualiza a história do Holocausto, assim como a criação do estado de Israel, parecia dar corpo a sensações que eu tinha desde que cheguei a Tel Aviv. O trabalho vai além de posições macropolíticas, que muitas vezes restringem as discussões às dinâmicas da opressão, sem ignorar esse aspecto. Senti que os trabalhos de Bartana tratavam a complexidade do assunto ali presente como uma questão a ser elaborada, mais do que como um problema a ser resolvido. Acima de tudo, os filmes de Yael Bartana são propositivos, nunca afirmativos. No meu entender, a obra identifica os elementos envolvidos e abre espaço para os traumas individuais e coletivos implicados emergirem, buscando elaborá-los junto aos que participam da realização dos filmes, operação que se estende às pessoas que visitam a exposição. Nesse sentido, proponho tratar aqui alguns trabalhos de Bartana como *obras-acontecimento*, pensando em seu caráter clínico, e no que implicam para além de suas manifestações como filmes.

* * * * *

And Europe Will Be Stunned: The Polish Trilogy

“Mary Koszmary (Nightmares)”, 11 min., 2007

“Mur i wieża (Wall and Tower)”, 15 min., 2009

“Zamach (Assassination)”, 35 min., 2011

Os filmes de Yael Bartana colocam em jogo forças ativas da complexidade que se apresenta quando trata-se de questões como estado-nação, território, raça, gênero e religião sem restringir os envolvidos a posições fixas nos binômios opressor/oprimido, culpado/vítima, escolhidos/outros. Como proposição ficcional da trilogia de filmes *And Europe Will Be Stunned*, cria-se *O Movimento de Renascimento Judeu na Polônia* (JRMiP – The Jewish Renaissance

¹⁰³ *Yael Bartana... and Europe will be Stunned*. Curada por Sebastian Cichocki e Galit Eilat. 54ª Bienal de Veneza, Pavilhão da Polônia, de 4 de junho a 27 de novembro de 2011.

Movement in Poland). A principal ideia do manifesto JRMiP¹⁰⁴ é promover a volta dos judeus expulsos da Polônia durante e/ou depois da Segunda Guerra Mundial, como movimento de reparação e cura tanto para os poloneses – que vivem a culpa de ter “assistido” ao envio de judeus poloneses para os campos de concentração – quanto para os judeus europeus israelenses – que não tiveram escolha a não ser viver no Oriente Médio depois da Segunda Guerra. É parte da proposição utópica do movimento pensar que, se 3,3 milhões¹⁰⁵ de israelenses descendentes de poloneses voltassem à Polônia, haveria espaço para os Palestinos voltarem à Palestina/Israel. O trabalho toca em feridas profundas ainda não elaboradas – muitas das pessoas que são parte dessa história estão vivas, e a segunda geração cresceu sob os medos e fantasmas dos pais tanto em Israel quanto na Polônia, o que dificulta um distanciamento para a elaboração dos traumas vividos, marcados diretamente naqueles corpos. Além disso, a artista menciona em uma entrevista que, na construção do estado de Israel, houve um esforço por cortar relações com a história da Polônia, ainda que grande parte da população tenha vindo de lá. Segundo Bartana, houve uma negação da cultura ídiche (dos judeus europeus), assim como da língua ídiche, em um movimento de criar uma nova ideia de nação e de identidade dos israelenses, que gera, para os descendentes de poloneses, “uma fenda difícil de ser preenchida”.¹⁰⁶ O interesse da artista ao ser convidada foi investigar a relação entre Polônia e Israel sob a perspectiva das políticas de construção de identidade nacional, descobrir o que poderia ligar as duas nações e evocar uma discussão e um diálogo. Seu ponto de partida para os filmes, também segundo a entrevista, teria sido pensar qual é a responsabilidade da Europa, e especificamente da Polônia, na criação do estado de Israel, e como os israelenses podem superar o trauma nacional que existe em relação à Polônia.

A trilogia convoca pessoas-personagens atuantes no mundo real, e envolvidas na questão ali remexida, reunindo vozes e dizeres que só puderam ser articulados como fala para os filmes, por cada uma dessas pessoas, para agenciar uma escuta que não tinha tido lugar no espaço da realidade cotidiana. No limite entre ficção e real, a elaboração e realização desses dizeres durante a filmagem, gravados para serem revisitados nos filmes, funciona como dispositivo que dá lugar à

¹⁰⁴ Há uma versão em português do manifesto no final deste capítulo.

¹⁰⁵ Número de judeus vivendo na Polônia até a Segunda Guerra Mundial.

¹⁰⁶ “Yael Bartana Interview: Returning 3,3 Million Jews to Poland”. Entrevista concedida a Louisiana Channel, canal de youtube produzido por Louisiana Museum of Modern Art, Dinamarca, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=bO9IHA7K4IU>. Acesso em jan. 2020. Tradução livre.

sua existência no presente. Nos três filmes da trilogia as personagens atuam papéis próximos aos que exercem na vida real, falam em suas línguas maternas (hebraico, polonês, inglês), e cada uma escreve sua própria fala.

Quando convidada pelo Museu de Arte Moderna de Varsóvia para fazer um novo trabalho, Yael Bartana contatou o jovem ativista polonês, Sławomir Sierakowski,¹⁰⁷ que se tornou importante colaborador do projeto. O personagem principal do primeiro filme “Mary Koszmary (Nightmares)” [Imagens 50, 51 e 52] é atuado pelo próprio Sierakowski, inspirado em um ativista comunista dos anos 1950. O filme apresenta um orador polonês num estádio vazio, uma construção de imagem, atuações e dizeres que remetem à propaganda do regime autoritário Polonês pós-guerra, socialista e católico. Reconhecemos a situação baseados em cenas históricas de diferentes regimes autoritários do século XX, de discursos políticos em tom que até hoje agita multidões. Nesse caso, no entanto, a multidão não compareceu ao evento. O estádio parece abandonado e as arquibancadas foram tomadas por mato e pequenas árvores, que balançam ao vento. O texto do discurso, escrito pelo próprio Sierakowski,¹⁰⁸ ocupa quase a totalidade da extensão do filme de onze minutos, trazendo dizeres inesperados, se consideramos o contexto imagético criado e o tom do discurso entoado.

Judeus!
Companheiros compatriotas!
Pessoas!
[...]

Este é um chamado não aos mortos, mas aos vivos. Queremos que três milhões de judeus retornem à Polônia, queremos que vocês vivam conosco novamente. Nós precisamos de vocês! Pedimos que retornem!

Quando vocês foram embora, ficamos secretamente felizes. Nós repetíamos: “finalmente estamos em casa sozinhos”. O polonês na Polônia,¹⁰⁹ sem ninguém perturbando. E como ainda não estávamos felizes, de tempos em tempos, encontrávamos um judeu e mandávamos que ele deixasse a Polônia. Mesmo

¹⁰⁷ Sławomir Sierakowski (nascido em 1979) é jornalista, sociólogo, fundador e editor-chefe da revista Krytyka Polityczna e presidente da Associação Stanisław Brzozowski.

¹⁰⁸ Em colaboração com outro conhecido escritor e ativista de esquerda Polonês, Kinga Dunin.

¹⁰⁹ Em inglês a tradução do Polonês é: “The Polish Pole in Poland”.

quando ficou claro que nenhum de vocês restava, ainda haviam aqueles que ficavam mandando vocês irem embora. E aí?

[...]

Voltem e tanto vocês quanto nós finalmente deixaremos de ser o povo escolhido. Escolhido para sofrer, escolhido para ser ferido e para ferir. Volte e finalmente nos tornaremos europeus.

Com uma só língua, não podemos falar.

Com uma só religião, não podemos escutar.

Com uma só cor, não podemos ver.

Com uma só cultura, não podemos sentir.

Sem vocês, não podemos nem ao menos lembrar.

Sem vocês, permaneceremos trancados no passado, com vocês, um futuro se abrirá para nós.

[...]

Se não agora, então quando? Se não nós, então quem?

Quem puxará a Polônia para fora do lodo para que não afunde? Não esperemos que o mercado global nos torne semelhantes, não esperemos que um novo surto de nacionalismo – esses tumores no corpo do livre mercado – nos coloque novamente um contra o outro ou contra os outros. Em vez de idênticos, vamos nos tornar um. Nunca mais nos exploraremos, nos humilharemos, roubaremos o fruto do trabalho um do outro. Ao lado dos cemitérios, construiremos escolas e clínicas. Plantaremos árvores e construiremos estradas. Se vocês quiserem, viajaremos juntos para a lua.

Voltem hoje e a Polônia mudará, a Europa mudará, o mundo mudará. E vocês se tornarão diferentes. Retornem não como sombras do passado, mas como uma esperança para o futuro.

Bem-vindos!

Ainda que o texto trate de um contexto específico, de uma história mais conhecida pelos europeus, especialmente por poloneses e israelenses, há no filme uma sobreposição de imagens de um repertório de discursos de regimes autoritários do século XX – tanto as imagens criadas, como a cerimônia que presenciamos e o tom da fala do personagem principal – que reverbera nos corpos de públicos provindos de diferentes contextos. O cenário do filme é o estádio construído para a comemoração do décimo aniversário do Estado comunista na Polônia, em 1955 – destruído pouco

tempo depois da filmagem –, trazendo mais uma camada de elementos visíveis e invisíveis da propaganda do estado autoritário local para o filme.

Sobre o primeiro filme, Joanna Mytkowska,¹¹⁰ diretora do Museu de Arte Moderna de Varsóvia, responsável pelo convite a Yael Bartana para produzir o novo trabalho, escreve:

Um jovem orador marcha para a arena, um personagem tanto fictício como real, inspirado em um ativista comunista dos anos 1950, mas que é de fato o líder da Nova Esquerda Polonesa de hoje, Sławomir Sierakowski. Filmado no estilo da propaganda clássica, ele pronuncia à arquibancada vazia um discurso que escreveu, em colaboração com outro conhecido escritor e ativista de esquerda, Kinga Dunin. Assim, o espectador assiste à ficção cinematográfica e a uma compilação dos pontos de vista reais dos autores. [...]

Nós ouvimos dizeres nunca proferidos, porque eles seriam impossíveis de serem cumpridos: “Judeus, companheiros poloneses, nós vos suplicamos, voltem!” Sierakowski exorta, suplica e encoraja os judeus a retornar à Polônia. No fundo vemos o slogan “3,3 milhões de judeus podem mudar a vida de 40 milhões de poloneses”. Sua oração é insistentemente persuasiva, levantando os fantasmas dos mortos e empurrando-os entre os vivos. Não temos certeza de quem deve retornar – os fantasmas daqueles que morreram? Sua prole? – ou quem vai nos ajudar a tornar-nos europeus. As referências à propaganda católica e comunista são sobrepostas ao *Newspeak* europeu. Temos aqui a desconstrução de uma das figuras mais obscuras e persistentes do inconsciente coletivo polonês – o retorno do estranho, o judeu. O filme prossegue por inversão – plantando imagens e expressões idiomáticas a partir da linguagem da propaganda que esperamos incitar ao ódio, só então para comunicar uma mensagem positiva de reconciliação em nome de um futuro compartilhado. [...] ¹¹¹

O segundo filme, “Mur i wieża (Wall and Tower)” [Imagens 53, 54 e 55], indica uma sequência narrativa ao chamado de Sławomir Sierakowski e do *Movimento de Renascimento Judeu na Polônia* (JRMiP) do primeiro filme. Presenciamos a chegada de jovens israelenses à Polônia para a construção de um assentamento-Kibbutz no centro de Varsóvia, no local previsto para a construção do Museu da História dos Judeus Poloneses.¹¹² O cenário é a Varsóvia atual, mas o

¹¹⁰ Joanna Mytkowska é diretora do Museu de Arte Moderna de Varsóvia, e foi responsável pelo convite a Yael Bartana para realizar o projeto *And Europe Will be Stunned* na Polônia.

¹¹¹ MYTKOWSKA, Joanna. “The Return of the Stranger”. In: *And Europe will be Stunned: The Polish Trilogy*. Londres: Artangel, 2012. pp. 130-133. Tradução livre.

¹¹² Idem.

figurino e a construção das personagens remetem aos filmes de propaganda sionista dos anos 1930, referência direta da pesquisa da artista para a realização de “Mur i wieża”. Tal construção traz uma sobreposição de histórias e tempos que indica questões ainda presentes em Israel: seria a expulsão dos árabes na Palestina do pós-Guerra uma repetição do trauma ocorrido na Polônia durante a Segunda Guerra, onde judeus, outrora abusados e oprimidos, tornam-se abusadores e opressores?

A ação exercida pelos personagens e o ângulo de filmagem repetem uma cena do filme “Âvodah” (1934), de Helmar Lerski, uma encomenda de propaganda criada pelo Fundo Nacional Judaico para incentivar judeus a se estabelecerem na Palestina na década de 1930. A repetição da ação realizada e filmada em 1934, deslocada no tempo, no espaço (da Palestina nos anos 1930 para Varsóvia nos anos 2000), e atualizada em outro contexto, constitui o principal enredo do filme de quinze minutos. Se o trauma não elaborado corre o risco de retornar e se repetir infinitas vezes, o que acontece se a elaboração do trauma é atuada por personagens reais para construir um cenário fictício, e deslocado para um dos locais onde se originou?

Os participantes do segundo filme são em grande parte israelenses descendentes de poloneses que nunca haviam estado em Varsóvia, ainda que seus pais ou avós viessem originalmente daquele lugar. Há um movimento de Bartana em criar um *acontecimento* durante as filmagens, em que cada um dos convidados fala o texto que escreveu e a ação encenada se realiza como ato. É um evento programado e planejado para ser filmado e virar mais tarde o filme que assistimos. Há, no entanto, algo que acontece no momento presente da filmagem. O assentamento construído na praça em Varsóvia, por exemplo, foi de fato construído pelos atores. A reconstrução de um Kibbutz exatamente igual ao que um dia foi construído na Palestina, deslocado para praça em Varsóvia, realizada por israelenses descendentes de poloneses, cria um momento de ritual, um território de retorno aos traumas tanto individuais – de cada um que participa do filme, ou mesmo dos moradores de Varsóvia, quando encontram pela manhã um assentamento israelense construído no meio da praça pela qual costumam passar – como coletivos. Não há representação, há uma ação realizada por um grupo de pessoas envolvidas nas tramas do problema tratado, filmada. Nesse sentido, trata-se de um *acontecimento*. Ao fazer com que israelenses descendentes de poloneses que foram expulsos do país reconstruam em uma praça pública em Varsóvia um assentamento nos moldes da propaganda sionista da década de 1930, a ação ativa diferentes níveis de uma memória coletiva da história recente, não só do que aconteceu na Polônia, como do que aconteceu e acontece em Israel.

A frase de Freud, “Onde isso era devo eu advir”¹¹³ – voltar simbolicamente ao lugar do trauma para que ele possa ser elaborado –, ganha aqui uma atualização artística, colocada em prática durante o ato que configura o filme, tornando-se um *acontecimento*. O deslocamento de pessoas – de um país a outro – e a repetição de modos de atuar, faz com que emerja coletivamente a memória do trauma que diz respeito a cada uma das envolvidas, o que cria condições favoráveis para um trabalho de elaboração, não só delas, como também do público, que assistirá o filme. De forma semelhante àquela desenvolvida no primeiro capítulo dessa tese, relacionada às entrevistas gravadas por Suely Rolnik, há algo que se dá no momento da filmagem, nos corpos envolvidos, que fica imantado no filme gravado. No caso de Bartana, além da reverberação gerada nos corpos das participantes da filmagem, há uma pesquisa e construção de imagens históricas e de tempos sobrepostos – como, por exemplo, a propaganda do regime autoritário Polonês, no primeiro filme, a propaganda sionista dos anos 1930, no segundo filme, e toda a construção estética que é trazida por elas, reconhecida por corpos provindos de outros contextos que também viveram regimes autoritários, cujas propagandas políticas e construções de imagem tiveram fontes similares no decorrer do século XX.

O terceiro filme, “Zamach (Assassination)” [Imagens 56, 57 e 58], apresenta o funeral do personagem ativista Sławomir Sierakowski – entende-se no decorrer do filme de 35 minutos que ele foi assassinado por ser líder do JRMiP. A cerimônia memorial, que acontece em praça pública em Varsóvia, torna-se espaço de escuta para os que concordaram em participar do filme, com seus nomes reais, e a falar em público. O cenário para a filmagem é também um evento em si. As personagens do filme caminham pelas ruas misturando-se à vida cotidiana da cidade, que segue paralela ao evento filmado, até chegar ao local da cerimônia. Cada uma das convidadas escreveu sua própria fala na língua que desejasse e da forma que considerasse mais apropriada ao assunto tratado, participando assim na criação do roteiro ficcional construído coletivamente. Todas as falas são depois publicadas no livro que reúne imagens e textos sobre a trilogia.¹¹⁴

¹¹³ Conheci essa expressão de Sigmund Freud, “Wo Es war, sol Ich warden”, nas aulas do Prof. Perci Schiavon no Núcleo de Estudos da Subjetividade. Ver SCHIAVON, João Perci. *Pragmatismo Pulsional: Clínica Psicanalítica*. São Paulo: n-1 edições, 2019. p. 10.

¹¹⁴ *And Europe will be Stunned: The Polish Trilogy*. Londres: Artangel, 2012, pp. 120-125.

[...] Neste filme, a artista mais uma vez usa a técnica de incluir pessoas reais. Há sionistas, como Yaron London, que se opõem à visão do Movimento do Renascimento Judaico na Polônia, alegando que os judeus pertencem a Israel; Há judeus que foram expulsos da Polônia em 1968; E há também aqueles que ficaram. A cerimônia fúnebre é assistida por uma multidão multicultural. O elemento aparentemente novo da trilogia é o desafio à noção de identidade nacional ou, mais genericamente, à ideia de pertencer a um estado particular. O que significa ser judeu? O que significa ser cidadão do estado de Israel? O que significa ser polonês? É possível imaginar uma Europa contemporânea e um mundo contemporâneo se os países continuarem fascinados por seus mitos nacionais?¹¹⁵

Uma das convidadas, Alona Frankel, autora e ilustradora de Israel, foi à Polônia a convite de Bartana, para atuar no filme. Durante a filmagem na praça de Varsóvia, ela faz sua fala em polonês fluente:¹¹⁶

Meu nome é Alona Frankel
Sou judia
E continuarei sendo judia até que o último anti-semita continue vivo
O anti-semitismo é uma aberração, como a necrofilia
A Polônia é minha pátria
Nasci em 27 de junho de 1937 em Cracóvia
A ocupação alemã me tirou a infância
Fuga, medo da morte, gueto, fome, perseguição,
Aktzia!
Documentos arianos, orfanatos.
E, após a libertação,
Alguns anos maravilhosos em minha amada Cracóvia.
Infelizmente
As opressões anti-semitas forçaram meus pais e eu a deixar a Polônia.
Minha cidadania polonesa foi tirada de mim.
Naquela época, eu era uma garota de doze anos.
O único país disposto a nos refugiar foi Israel.

¹¹⁵ Idem nota 111.

¹¹⁶ A versão em inglês a partir da fala em Polonês vem da legenda do filme. Tradução livre para o português.

Enquanto estou aqui diante de vocês, na minha pátria,
a terra dos meus antepassados por centenas de anos,
eu exijo:
Devolvam minha cidadania
que foi roubada à força!
Não vou viver entre vocês
Israel é meu país
e eu não desejo morar em nenhum outro lugar do mundo.
Mas devolver minha cidadania polonesa violentamente roubada de mim
Será para mim um ato de justiça histórica vital!
E espero que para vocês também.
Farewell
Shalom

A personagem Alona Frankel, de mesmo nome na vida real, não havia voltado à Polônia desde que foi expulsa, com doze anos de idade. Voltar para atuar no filme e pedir em um palanque público, no microfone, em polonês, na praça aberta de Varsóvia, que devolvam sua cidadania arrancada depois da guerra, traz ao presente vozes silenciadas até aquele momento, que finalmente reverberam no espaço real de Varsóvia, entre os corpos dos vivos e dos mortos que ali residem.

O filme produz um espaço para a escuta tanto no ato de sua realização quanto em suas futuras projeções, elaborando assunto de extrema importância, não só para Alona Frankel, mas para tantos judeus poloneses, presentes ou não no evento, que passaram por situação similar. Cada fala do filme apresenta diferentes direções, posições políticas e idiomas relacionados ao enredo, e especialmente ao assunto trazido pela trilogia, criando uma disrupção em trauma coletivo tão profundamente instaurado no local. Como escreve a diretora do Museu de Arte Moderna de Varsóvia, no mesmo texto:

Temos aqui a desconstrução de uma das figuras mais obscuras e persistentes do inconsciente coletivo polonês – o retorno do estrangeiro, o judeu.¹¹⁷

¹¹⁷ MYTKOWSKA, Joanna. “The Return of the Stranger”. In: *And Europe will be Stunned: The Polish Trilogy*. Londres: Artangel, 2012. pp. 130-133. Tradução livre.

* * * * *

No caso dos filmes de Yael Bartana, podemos pensar que, além do *acontecimento*, a obra funciona também como uma cápsula na qual o registro do ato pode ser arquivado, visto e revisto. Revisitado infinitas vezes, assim como numa obra de arte manifesta em um objeto. Todos os tempos e lugares deslocados para criar o filme reverberam no corpo de quem os assiste. Por isso, eles parecem familiares a diferentes públicos. São histórias que reconhecemos, guardadas na memória de nossos corpos, seja por tê-las experienciado, herdado, ou por ter crescido próxima a alguém que as viveu. Sobreposições de muitas civilizações, de conquistas passadas e atuais, em fricção continua no filme criado. Assim como nas entrevistas realizadas por Suely Rolnik, a situação instituída durante a filmagem alcança um estado de presença, de real, de dizeres que esperavam para serem proclamados; a força viva dos corpos fica registrada nos filmes, imantada na imagem e na fala gravada e reverbera nos corpos de quem assiste, gerando novas atualizações. A situação criada durante a filmagem reúne todos esses tempos, histórias, e traumas ali evocados, revividos a cada nova projeção.

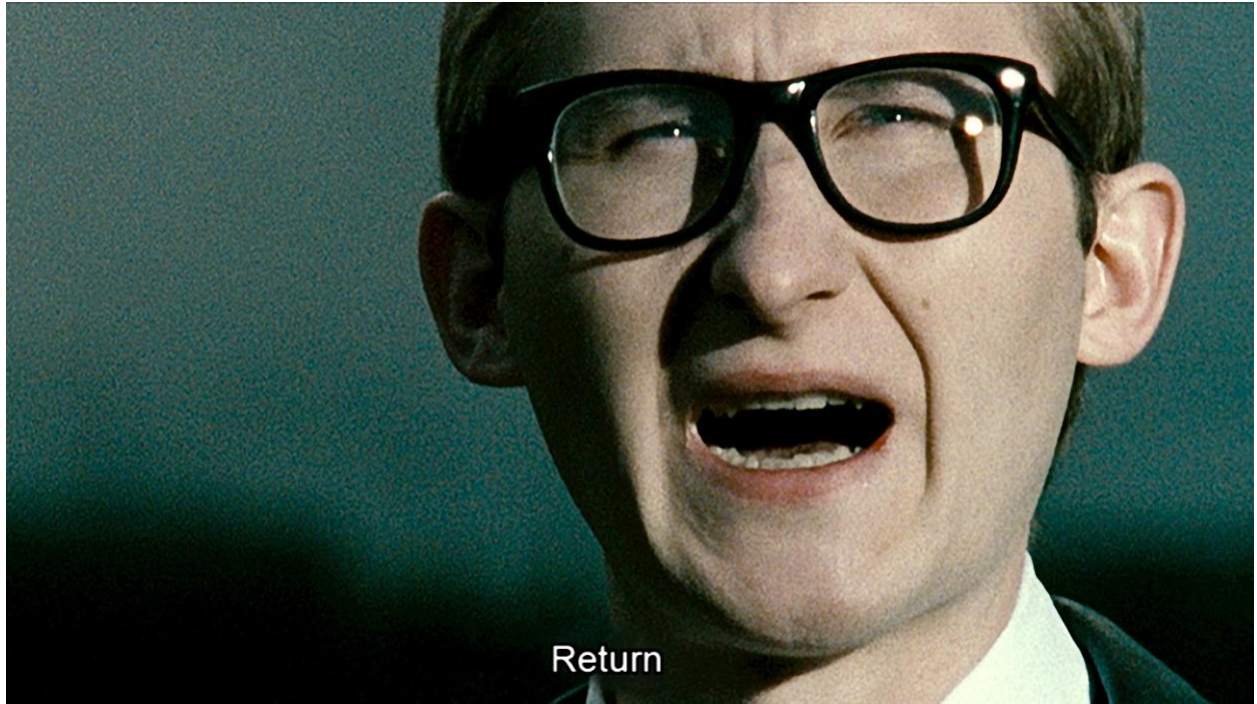


Yael Bartana

And Europe Will Be Stunned: The Polish Trilogy

Imagens 50 (acima), **51 e 52** (próxima página)

“Mary Koszmary (Nightmares)”, 2007, *frame* de vídeo, cortesia da galeria Annet Gelink Gallery, Amsterdã, e da Foksal Gallery Foundation, Varsóvia.





Yael Bartana

And Europe Will Be Stunned: The Polish Trilogy

Imagens 53, 54 (acima) e **55** (próxima página)

“Mur i wieża (Wall and Tower)”, 2009, *frame* de vídeo, cortesia das galerias Annet Gelink Gallery, Amsterdã, e Sommer Contemporary Art, Tel Aviv.



Yael Bartana

And Europe Will Be Stunned: The Polish Trilogy

Imagens 56 (acima), **57 e 58** (próxima página)

“Zamach (Assassination)”, 2011, *frame* de vídeo, cortesia das galerias Annet Gelink Gallery, Amsterdã, e Sommer Contemporary Art, Tel Aviv.



THE JEWISH RENAISSANCE MOVEMENT IN POLAND:

A MANIFESTO

- We want to return!
Not to Uganda, not to Argentina or to Madagascar, not even to Palestine.
It is Poland that we long for, the land of our fathers and forefathers.
In real-life and in our dreams we continue to have Poland on our minds.
- We want to see the squares in Warsaw, Łódź and Kraków filled with new settlements. Next to the cemeteries we will build schools and clinics. We will plant trees and build new roads and bridges.
- We wish to heal our mutual trauma once and for all. We believe that we are fated to live here, to raise families here, die and bury the remains of our dead here.
- We are revivifying the early Zionist phantasmagoria. We reach back to the past — to the imagined world of migration, political and geographical displacement, to the disintegration of reality as we knew it — in order to shape a new future.
- This is the response we propose for these times of crisis, when faith has been exhausted and old utopias have failed. Optimism is dying out. The promised paradise has been privatized. The Kibbutz apples and watermelons are no longer as ripe.
- We welcome new settlers whose presence shall be the embodiment of our desire for another history. We shall face many potential futures as we leave behind our safe, familiar, and one-dimensional world.
- We direct our appeal not only to Jews. We accept into our ranks all those for whom there is no place in their homelands — the expelled and the persecuted. There will be no discrimination in our movement. We shall not ask about your life stories, check your residence cards or question your refugee status. We shall be strong in our weakness.
- Our Polish brothers and sisters! We plan no invasion. Rather we shall arrive like a procession of the ghosts of your old neighbours, the ones haunting you in your dreams, the neighbours you have never had a chance to meet. And we shall speak out about all the evil things that have happened between us.
- We long to write new pages into a history that never quite took the course we wanted. We count on being able to govern our cities, work the land, and bring up our children in peace and together with you. Welcome us with open arms, as we will welcome you!
- With one religion, we cannot listen.
With one color, we cannot see.
With one culture, we cannot feel.
Without you we can't even remember.
- Join us, and Europe will be stunned!

Jewish Renaissance Movement in Poland

Imagem 59

Yael Bartana

And Europe Will Be Stunned: The Polish Trilogy, “A Manifesto”, 2011

Pôster impresso

Manifesto¹¹⁸

Queremos voltar!

Não a Uganda, nem à Argentina, nem a Madagáscar, nem mesmo à Palestina. É a Polônia que desejamos, a terra de nossos pais e antepassados. Na vida real e nos nossos sonhos, continuamos a ter a Polônia em nossas mentes.

Desejamos curar nosso trauma mútuo de uma vez por todas. Acreditamos que estamos destinados a viver aqui, a criar famílias aqui, morrer e enterrar os restos de nossos mortos aqui.

Estamos revivificando a primeira fantasmagoria sionista. Voltamos ao passado – ao mundo imaginário da migração, deslocamento político e geográfico – para a desintegração da realidade como a conhecemos – para formar um novo futuro.

Esta é a resposta que propomos para estes tempos de crise, quando a fé se esgotou e as velhas utopias falharam. O otimismo está acabando. O paraíso prometido foi privatizado.

Com uma só religião, não podemos ouvir
Com uma só cor, não podemos ver
Com uma só cultura, não podemos sentir
Sem você, não podemos nem ao menos lembrar
Junte-se a nós, e a Europa ficará atordoadada!

Movimento de Renascimento Judeu na Polônia

¹¹⁸ O manifesto do *Jewish Renaissance Movement in Poland* [Movimento de Renascimento Judeu na Polônia] é parte da obra *And Europe Will Be Stunned: The Polish Trilogy*, de Yael Bartana, e aparece em pôsteres impressos e distribuídos nos locais de exposição do projeto, em diferentes idiomas. No terceiro filme, “Zamach (Assassination)”, trecho do manifesto é proclamado entre as falas do memorial, por dois jovens do Movimento, em inglês. Tradução livre.

Considerações Finais

O aspecto clínico de práticas artísticas como as de Lygia Clark e de Yael Bartana me moveu a escrever esta tese no Núcleo de Estudos da Subjetividade. No projeto esboçado em 2015, ao ingressar no doutorado, havia três marcações principais: Lygia Clark, “Estruturação do self”; Suely Rolnik, *Arquivo para uma obra-acontecimento*; Yael Bartana, *And Europe will be Stunned*. O percurso do trabalho era ainda desconhecido. No caminho, retomei minhas pesquisas sobre o MAC-USP, durante a gestão de Walter Zanini (1963-1978), e sobre o Moderna Museet, durante a gestão de Pontus Hultén (1958-1973), buscando entender como museus que se propuseram a trabalhar com as práticas artísticas produzidas nos anos 1960 e 1970 puderam atualizar a ideia de uma instituição de arte dedicada às produções de *obras-acontecimento*. Obras que não se manifestam apenas por objetos, imantadas de força de vida, sensíveis ao contexto em que são realizadas, conectadas ao espaço e tempo presentes em que são apresentadas. Revisitei exposições recentes de Philippe Parenno e Renatas Lucas, constituídas na relação com o contexto em que são apresentadas e com diferentes esferas do funcionamento de um museu ou espaço de arte, propondo exposições cuja complexidade na articulação entre os elementos envolvidos na criação não pode ser capturada como uma obra colecionável no formato de museu tradicional.

A potência clínica que perpassa todos os projetos aqui apresentados – buscando a desobstrução das forças vitais nos corpos individuais e coletivos –, se dá principalmente por meio da “participação aberta”¹¹⁹ como definida por Lygia Clark. Uma obra, um texto, uma exposição, um arquivo, que só manifesta sua potência no encontro com os corpos daquelas que o assistam, que o percorram, que o experimentem, sem nunca chegar a um contorno final, envolvendo cada indivíduo no processo de criação. Se tal processo é experiencial, singular, único, se ele não se repete, não haveria como registrá-lo em sua totalidade. Cada nova peça que engendra esse corpo, mesmo o próprio registro, surge como um novo *acontecimento*. O corpo da obra, que nunca se encerra, se constitui no tempo e na prática, não começa naquele projeto e nem nele termina. Se dá no percurso de uma, de duas, de muitas vidas. Daí a necessidade das reconstituições de corpos de obras, não lineares, não objetivas, que tragam ao presente a força de práticas artísticas e expositivas

¹¹⁹ Segundo texto da artista, ver nota 89.

para ressoar com intensidade semelhante nos corpos vivos, criando novas formas de experiência. Se a prática de Lygia Clark, da primeira pintura à última sessão da “Estruturação do self”, foi movida por uma só força, por uma pulsão vital que fez com que tudo se materializasse, o dispositivo criado por Rolnik resgata o vivo que esteve naquela prática, atualizando-o no *Arquivo para uma obra-acontecimento*.

Nesse sentido, ainda que a tese apresentada não se proponha a responder uma pergunta, identifica-se uma questão importante que parece ainda não ter sido posta em prática sistematicamente no funcionamento de uma instituição que se pretenda como um museu de arte contemporânea. Considerando o corpo de obras produzido por Lygia Clark, por exemplo, artista em cujo processo se observa a passagem da arte moderna para as práticas artísticas contemporâneas, nos anos 1950 e 1960 – especialmente com a obra *Caminhando*, em 1963 –, e a radicalização dessa prática a partir de 1976, com a “Estruturação do self”. Como seria um museu de arte que pudesse arquivar e atualizar o corpo da obra dessa artista para seus públicos, entendida atualmente como paradigma da produção de arte contemporânea? Um museu cuja ênfase não fosse colecionar objetos de valor, mas que priorizasse os sopros de vida depositados em cada obra, em cada proposição, como uma chocadeira de mundos por vir? Um *museu-acontecimento*, que saísse do paradigma colonial-imperial, da demonstração de conquistas de opressores sobre oprimidos e do acúmulo de bens, para funcionar tanto como plataforma para a criação de *obras-acontecimento* quanto para arquivar intensidades de vida que atravessassem cada uma das proposições criadas pelas/os artistas. Finalmente, um museu que entendesse e priorizasse a função clínica da arte no corpo social, e pudesse funcionar também como dispositivo clínico na atualização contínua do ato criador.

* * * * *

Por uma clínica artística

Quando se está à altura da pulsão e do seu saber? Como se exerce a visão pulsional? Em que condições a pulsão é praticada? E qual o tempo dessa prática?¹²⁰

O fio que atravessa minha prática curatorial e que anima em mim a criação é o encontro com artistas, seus trabalhos, pensamentos e as trocas que surgem a partir desses encontros. A visita a ateliers (*studio visit*) é uma experiência contínua de aprendizado, de deixar a força que move aquela pessoa a produzir passar pelo meu corpo e buscar uma forma de comunicar o quanto dela está imantada na obra, quanto da intenção da/o artista se apresenta em minha experiência com a obra. Essa parte do trabalho curatorial sempre teve para mim uma dimensão clínica. Quando, em 2015, comecei a frequentar as aulas do psicanalista João Perci Schiavon, no Núcleo de Estudos da Subjetividade, as relações entre o trabalho que desenvolvo e o trabalho da/o psicanalista ficaram ainda mais evidentes. Entendi que meus encontros de uma hora com artistas, independentemente de onde eu esteja e de como acontecem, são uma forma de decifração do inconsciente por meio da obra e da presença, minha e da/o artista. É como se houvesse uma verdade intrínseca que atravessasse o ambiente, perpassando os corpos, visível a um olhar atento e aberto à uma possível comunicação de inconscientes.

Há uma busca por entrar na lógica singular daquela produção e entender onde o fluxo vital pulsa e onde há bloqueios de passagem entre o que a/o artista propõe e o que está, naquele momento, materializado em obra. São longas conversas que abrem caminhos para a criação. Seja naquele trabalho ou num próximo. Há um modo de fazer essa leitura crítica, decifrar as linhas que indicam algo maior pulsando na obra, articular em palavras, mesmo sem saber exatamente a que me refiro, para que o que tenho a dizer seja preciso à/ao artista. É sempre surpreendente como muito do que se passa durante o processo de criação, as referências, pensamentos que ocorreram à/ao artista, surge como uma informação criptografada na obra que se abre durante a leitura. Quanto mais tempo de conversa diante dos trabalhos, mais elementos aparecem e mais sentido eles fazem à/ao artista que os escuta. Me faz pensar na peça íntegra a que Schiavon se refere em aula,

¹²⁰ João Perci Schiavon. *Pragmatismo pulsional: clínica psicanalítica*.

o inconsciente, para a qual os lapsos, sonhos, palavras nos dão chaves de entrada para uma possível decifração. Trata-se sempre de uma peça única, que indica algumas de suas faces para que possamos decifrá-la parcialmente. Por isso uma visão pulsional, que compartilha visões de um real comum, e não de imagens projetadas pelo ego e por seu universo de referências. Se o trabalho de atualização do inconsciente no processo de análise se dá por meio da fala, das palavras, nesse caso, a atualização é principalmente por meio das obras. É na experiência com a obra que os inconscientes se revelam, para as/os que estão envolvidas/os no processo de leitura. E muito é elaborado nesse processo. Talvez de modo semelhante às entrevistas do arquivo proposto por Rolnik, que nos propicia elaborar traumas dos tempos de ditadura militar no Brasil ainda presentes em nossos corpos, ou aos filmes de Yael Bartana, que nos levam a rememorar questões de identidade nacional e de regimes autoritários que ressoam nos corpos vivendo no decorrer dos séculos XX e XXI. Processos capazes de trazer à superfície os “embriões de futuro” soterrados pela violência de cada contexto para fazê-los germinar no presente.

A clínica artística, projeto que iniciei em abril de 2019, consiste em encontros individuais com artistas, de uma hora e meia, nos quais faço análise crítica de uma obra, de uma exposição ou de um corpo de obra trazidos pela/o artista para a sessão. Trata-se de uma interlocução sistemática, semanal e por período indeterminado, na qual indico leituras, referências e exposições que me pareçam instigar a/o artista a produzir, pesquisar, encontrar ressonâncias de sua obra no mundo. Trazer sentido à produção, que em contextos como o nosso, no Brasil, na América do Sul, às vezes parece se perder. Por um lado, a clínica artística vem de minha experiência de leituras críticas da obra de artistas, tanto em grupo como individual, tanto em ambiente de formação, acadêmico ou não acadêmico, quanto em contextos profissionais. Mas acredito que a consciência e prática de uma escuta em um nível *extrapessoal*¹²¹ e psicanalítico, assim como o aprofundamento que posso

¹²¹ Tive contacto com o conceito *extrapessoal*, proposto por Deleuze e Guattari em sua obra conjunta, nas aulas do Prof. Perci Schiavon, no Núcleo de Estudos da Subjetividade. Em sua tese de doutorado, publicada recentemente como livro, ao descrever a relevância de retomar o conceito de pulsão atualmente, ele escreve:

“Apesar das diferenças de visão sobre o assunto, conservamos o conceito de pulsão por ser igualmente aplicável: 1) ao *impessoal* ou *extra-pessoal*, pois a pulsão precede o regime meramente pessoal da experiência; é este traço, aliás, decorrente de seu caráter sexual e ao mesmo tempo ético, que torna possível a escuta analítica e a chamada comunicação de inconscientes; 2) ao *singular*, porque não há pulsão que não exista em ato e não se expresse à sua maneira, isto é, como um dizer, por mais alheio e distante que esteja da experiência subjetiva; 3) ao *simples*, por ela ser elementar e originária, feita de uma única peça; 4) ao *refinado*, uma vez que ela é, imediatamente, seu destino mais nobre, a sublimação, de modo a se definir também como dedicação, disciplina, sobriedade, autonomia e arte; 5) ao *abstrato*, por três razões: não se

chegar a ter com a obra acompanhando a produção sistematicamente, apresente uma nova forma de trabalho para uma atuação que faça sentido junto às/aos artistas, independentemente de desdobramentos para além dos encontros. Uma forma de co-criação que não necessariamente diga respeito ao momento de exposição, mas que se localize no próprio processo de realização da obra.

Solo

O prefácio deste trabalho foi escrito depois de uma conversa ao telefone com o artista Thiago Honório, ocasião em que ele me convidou a escrever um texto para acompanhar sua exposição individual na galeria Luisa Strina, em São Paulo.¹²² A obra ainda não havia sido produzida, e Honório me contou suas ideias, me mandou uma fotografia antiga da casa de taipa de sua família no interior de Minas Gerais, feita de terra vermelha, além de imagens de uma primeira versão do trabalho que havia sido construída em exposição no Rio de Janeiro.¹²³ Falou sobre a importância da referência da peça de Beckett, *Happy days*, que havíamos lido recentemente.¹²⁴ Conversamos sobre a infância no interior de Minas Gerais, as procissões, as cabeças de Roca trazidas de Portugal para suas obras, onde as comprava, como encontrava, e o que aqueles santos de vestir, travestidos, segundo Honório, para as procissões, representavam para ele, ainda criança. Santos com cabeças e mãos, sem corpo, para que não fossem tão pesados ao serem carregados durante a procissão. E cujos mantos, vestes e coroas eram bordados e adornados por devotas, como sua mãe. O texto combina elementos das memórias do artista com possíveis memórias que surgiram na conversa, e de alguma forma, funciona como uma construção de terra vermelha, que ressoa com a obra de Thiago Honório na exposição *Solo*, onde ambos foram apresentados. Um registro da comunicação de inconscientes que se deu naquele telefonema, e em tantos encontros com artista cuja obra acompanho.

esclarece pelas relações da forma e da matéria, mas por linhas de força, movimentos e temporalidades; não se dirige a um objeto natural ou específico – o seu, justamente, é um x, a variação por excelência; e consiste, essencialmente, em uma prática constante e sem modelo; 6) ao *real*, pois é como pulsão, ou por meio dela, que se concebe a vida, a atividade e a lucidez em psicanálise.” SCHIAVON, João Perci. *Pragmatismo Pulsional: Clínica Psicanalítica*. São Paulo: n-1 edições, 2019. p. 11.

¹²² Thiago Honório, *Solo*. Galeria Luisa Strina, São Paulo, 14 de março a 29 de abril de 2017.

¹²³ *Rola Roca Roça*, Saracura, Rio de Janeiro, 1º a 29 de outubro de 2016.

¹²⁴ Lemos o texto de Beckett com o grupo de artistas que orientamos juntos, Thiago Honório e eu.

Bibliografia

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ANTILLE, Benoît. 'HON – En Katedral': Behind Pontus Hultén's Theatre of Inclusiveness. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, issue 32 (Spring 2013), pp. 72-81. The University of Chicago Press on behalf of Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts London, Londres, 2013.

AULT, Julie (ed). *Show & Tell: A Chronicle of Group Material*. Londres: Four Corners Books, 2010.

BAR OR, Galia (ed). *Kibbutz: Architecture without Precedents*. The Israeli Pavillion, 12th International Architecture Exhibition, The Venice Biennial. Venice/Tel Aviv, 2010.

BECKETT, Samuel. *Happy days*. Londres: Faber & Faber, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BENNETT, Tony. *The birth of the museum: History, theory, politics*. London: Routledge, 1995.

Bhagavad Gita, a mensagem do mestre. São Paulo: Editora pensamento, 2006.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. "plano piloto para poesia concreta". *Noigandres 4*, São Paulo, 1958.

CARRIÓN, Ulisses. "The New Art of Making Books". In: LYONS, Joan (Ed). *Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. Rochester, NY: Visual Studies Workshop, 1985.

CHERIX, Christophe (ed). *In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art, 1960-1976*. Nova York: Museu de Arte Moderna de Nova York, 2009.

COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

COHEN, Ana Paula. *Espaço operacional: estruturas flexíveis para práticas artísticas contemporâneas*. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. Telling Histories – Archive, Exhibition, Casestudies, Talkshows, Symposium, in *Newsletter Kunstverein München Fall 03*. Munique: Kunstverein München, 2003.

_____. Dispositiv workshop – part 1 – Oda Projesi, in *Newsletter Kunstverein München Spring 03*. Munique: Kunstverein München, 2003.

_____. “Monument” in: *Atlas of Transformation*. Praga: Monument to Transformation, 2009.

_____. “The Practice of Instituting”, in: *Headless, Goldin+Senneby*. Catálogo da exposição. Toronto: Power Plant, 2009.

_____. *Solo*. Texto que acompanha a exposição. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 2017.

_____. Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Pinacoteca do Estado de São Paulo. *Art Nexus Magazine*, n. 61, Bogotá, 2006.

_____. “Entre o museu e a biblioteca [Between Museum and Library]” in: *Aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira* [The Enclosed Openness: Box and Book in Brazilian Art] (Ed Guy Brett). Catálogo da exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012.

_____. *Embodied Archeology of Architecture and Landscape* in: MADOFF, Steven Henry (ed). *Host and Guest*. Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 2013.

_____. “A Conversation: Ana Paula Cohen Talks to Yehudit Sasportas” in: *Yehudit Sasportas – Seven Winters*. Jerusalem; Ostfildern: The Israel Museum; Hatje Cantz Verlag, 2013.

_____. “Entrevista Renata Lucas” in: DUARTE, Luisa; PEDROSA, Adriano (ed). *ABC – Arte Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. “Apparitions – Renata Lucas” in: *Artesmundi 6 – International Art Exhibition and Prize*. Cardiff: National Museum Cardiff, 2014.

_____. “On Cohabitation: films by Yael Bartana” in: catálogo da mostra de mesmo título. Banff: The Banff Centre for Arts, 2016.

COHEN, Ana Paula; BETHÔNICO, Mabe. *Museumuseum*. Jornal n.01, ano 01, 27ª Bienal de São Paulo. São Paulo, 2006.

COHEN, Ana Paula; BETHÔNICO, Mabe; GOLDIN, Simon. *museumuseum*. Jornal n.02, ano 02, Encuentro de Medellín – MDE07, Medellín, 2007 (não impresso).

COHEN, Ana Paula, MESQUITA, Ivo (eds). *28b*, Jornal da 28ª Bienal de São Paulo, 9 edições semanais. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008.

_____. *28ª Bienal de São Paulo: Guia [Guide]*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008.

A Complete Description of Sir John Soane's Museum. Sir John Soane's Museum, Londres, 2014.

CLARK, Lygia. *Breviário sobre o corpo*. In: CLARK, Lygia; BORJA-VILLEL, Manuel. *Lygia Clark*. Catálogo da exposição. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.

_____. *Livro-obra*, escrito em 1964 e publicado em 1983 por Luciano Figueiredo e Ana Maria Araújo, em edição limitada de 24 exemplares, Rio de Janeiro.

_____. “A propósito do instante”. In: *Livro-obra*. Rio de Janeiro, 1983.

_____. “Caminhando”. In: *Livro-obra*. Rio de Janeiro, 1983.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Cartas 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

CLARK, Lygia, BORJA-VILLEL, Manuel. *Lygia Clark*. Catálogo da exposição. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.

CRIMP, Douglas. *Nas ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

DAVID, Catherine; CHEVRIER, Jean-Francois. *Documenta X: The Book*. Nova York: Distributed Art Pub Incorporated, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “28 de novembro de 1947 – Como criar para si um corpo sem órgãos?”. In: *Mil Platôs*, v.3. São Paulo: Editora 34, São Paulo, 1996.

DELISS, Clémentine. *METRONOME NO. 3 – TEMPOLABOR*. Basileia: Kunsthalle Basel, 1998.

FOUCAULT, Michel. *O Corpo utópico: as heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo - arte conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Arte Conceitual e Conceitualismos: anos 70 no acervo do MAC/USP* – catálogo de exposição. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 2000.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy. *Thinking about exhibitions*. Londres; Nova York: Routledge, 2000.

GUATTARRI, Félix. “O capitalismo mundial integrado e a revolução molecular”. In: *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

HARAWAY, Donna. “Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”. In: TADEU, Tomaz (org). *Antropologia do ciborgue, as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HATOUM, Milton. “A natureza ri da cultura”. In: *A cidade ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

The History Book – On Moderna Museet 1958-2008. Estocolmo: Moderna Museet; Steidl Verlag, 2008.

HONORIO, Thiago Henrique de Souza. *Parte*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

HULTÉN, K. G.; SYLWAN, Barbro; MELIN, John; ÖSTERLIN, Anders (eds). *Hon – En historia*. Publicação relacionada à exposição *Hon – En Katedral*. Estocolmo: Moderna Museet, 1967.

JACOBS, Mary Jane; BRENSON, Michael. *Conversation at the Castle: changing audiences and contemporary art*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1998.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Gávea*, n. 1, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 1984.

LATOUR, Bruno. “Não há globo terrestre”. In: OHANIAN, Melik; ROYOUN, Jean-Christophe. *Cosmograms*. São Paulo: Kristale Company, 2005.

LIND, Maria. *Selected Maria Lind Writing*. Selections and responses by Beatrice von Bismarck, Ana Paula Cohen, Liam Gillick, Brian Kuan Wood, and Tirdad Zoldhadr. Berlim: Stenberg Press, 2010.

LUCAS, Renata de Almeida. *Visto de dentro, visto de fora*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

LUEDDECKENS, Ernst. The ‘Abstract Cabinet’ of El Lissitzky. *Art Journal*, v. 30, issue 3, 1970-71, p. 265-266.

MACEL, Christine. *Philippe Parreno*. Paris: Les Presses du réel, 2009.

MADOFF, Steven Henry (ed). *Host and Guest*. Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 2013.

_____. *Art School (Propositions for the 21st Century)*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2009.

MANGUEL, Alberto. *A biblioteca à noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

McSHINE, Kynaston. *Information*. Catálogo de exposição. Nova York: The Museum of Modern Art, 1970.

MEIRELES, Cildo. “Inserções em circuitos ideológicos”. In: *Malasartes*, n. 1, set-nov, 1975.

MESQUITA, Ivo. *Museums: experience versus numbers*. Madrid: Ivory Press, 2013.

MYTKOWSKA, Joanna. “The Return of the Stranger”. In: *And Europe will be Stunned: The Polish Trilogy*. Londres: Artangel, 2012.

Moderna Museet – The Book. Cecilia Widenhein, Magnus as Petersens, Teresa Hahr (eds). Moderna Museet, Estocolmo, 2004.

OBRIST, Hans-Ulrich. *A Brief History of Curating*. Zurique: JRP/Ringier, 2008.

O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube - The Ideology of the Gallery Space* (expanded edition). Berkeley; Los Angeles; Londres: University of California Press, 1999.

OHANIAN, Melik; ROYUX, Jean-Christophe. *Cosmograms*. São Paulo: Kristale Company, 2005.

ORCHARD, Karin. Kurt Schwitters: Reconstructions of the *Merzbau*. *Tate Papers*, n. 8, Autumn 2007. Disponível em <<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>>. Acesso em 20 mai. 2019.

ORCHARD, Karin; SCHULZ, Isabel (org). *Kurt Schwitters Works and Documents*. Hanover: Sprengel Museum Hannover, 1998.

PEDROSA, Adriano; KIM, Clara; ZELEVANSKY, Lynn. *Renata Lucas*. Los Angeles: REDCAT, 2007.

PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 2003.

ROLNIK, Suely. “Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia”. In: ROLNIK, Suely; DISERENS, Corinne (org). *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005.

_____. *Arquivo para uma obra-acontecimento. Projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto*. 65 vídeos de entrevistas realizadas por Suely Rolnik no Brasil, na França, na Inglaterra e nos EUA, de 2003 a 2011. Caixa contendo vinte DVDs e um livreto foi publicada em 2011, na França (Carta Branca/Presse Du réel) e no Brasil (Cinemateca Brasileira–MinC e SESC-SP).

_____. Memória do corpo contamina o museu. *Transversal, extradisciplinaire*, mai. 2007. Periódico multilíngue online e edição impressa, EIPCP – European Institute for Progressive Cultural Policies. Viena e Linz, 2007.

_____. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. “Descolonizar a psicanálise”, seminário no Programa de Estudos Pós-Graduados de Psicologia Clínica da PUC-SP, primeiro semestre de 2019.

_____. *Ninguém é Deleuziano*. Entrevista a Lira Neto e Silvio Gadelha, originalmente publicada com este título em *O Povo*, Caderno Sábado: 06. Fortaleza, 18/11/95; com o título “A inteligência vem sempre depois” em *Zero Hora*, Caderno de Cultura. Porto Alegre, 09/12/95, p.8; e com o título “O filósofo inclassificável” em *A Tarde*, Caderno Cultural: 02-03. Salvador, 09/12/95.

ROLNIK, Suely; DISERENS, Corinne (org). *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005.

SCHIAVON, João Perci. *Pragmatismo Pulsional: Clínica Psicanalítica*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

SCHOENBERGER, Janna. “Ludic Exhibitions at the Stedelijk Museum: *Die Welt als Labyrinth, Bewogen Beweging, and Dylaby*”. In: Stedelijk Studies, issue #7, Fall 2018. Disponível em <<https://stedelijkstudies.com/journal/ludic-exhibitions-at-the-stedelijk-museum-die-welt-als-labyrinth-bewogen-beweging-and-dylaby/>>. Acesso em jan. 2020.

SCHWARTZ, Jorge (org). *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. São Paulo: FAAP; Cosac Naify, 2002.

SCHWITTERS, Kurt. “Moi et mes objectifs”. In: *Kurt Schwitters*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994.

SEROTA, Nicholas. *Experience or interpretation: the dilemma of Museums of Modern Art*. Londres, Thames and Hudson, 1996.

SMITHSON, Robert; FLAM, Jack (ed). *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

STANISZEWSKI, Mary Anne. *The Power of Display - A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1998.

STIGGER, Veronica. A *Merzbau* de Kurt Schwitters e a dimensão ritual da arte moderna. *Revista Porto Arte*, v. 14, n. 24, Porto Alegre, mai. 2008.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon: a brutalidade dos fatos*. São Paulo: Cosac Naify, 1995.

TUPITSYN, Margarita. *El Lissitzky, Jenseits der Abstraktion*. Hanover: Sprengel Museum Hannover, 1999.

WOOLF, Virginia. “Objetos sólidos”. In: *A arte da brevidade: contos*, sel. e trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

Vários autores. *The Museum as arena – Artists on institutional critique*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2001.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, São Paulo, 2008.

VERDANSKI, Vladimir Ivanovich. *The Biosphere*, Nova York, Copernicus, 1998.

Exposições

Abstrakte Kabinett [Gabinete abstrato] de El Lissitzky. Landesmuseum Hannover, Hanover, 1927-1936. Reconstrução: Sprengel Museum Hannover, Hanover, em exibição desde 1968.

Andrea Fraser. *A Society of Taste*. Kunstverein München, Munique, de 20 de janeiro a 7 de março de 1993.

Andy Warhol. Moderna Museet, Estocolmo, de 10 de fevereiro a 17 de março de 1968.

Arte Conceitual e Conceitualismos: anos 70 no acervo do MAC/USP, curada por Cristina Freire, Galeria de Arte do Sesi, São Paulo, 2000.

Art of this Century. Nova York, EUA, 1942-1947.

Der Hang zum Gesamtkunstwerk [The Tendency toward the Total Artwork], curadoria Harald Szeemann, Kunsthau Zurich, Zurique, 11 de fevereiro a 30 de abril, 1983.

Dispositive Workshop: Oda Projesi, the Room Revisited, curadoria Maia Lind, Kunstverein München, Munique, 5 de junho a 31 de agosto de 2003.

Dylaby: dynamisch labyrinth. Organizada por Willem Sandberg e Ad Petersen. Stedelijk Museum, Amsterdã, de 30 de agosto a 30 de setembro de 1962.

Documenta X. Curada por Catherine David, Kassel, Alemanha, de 21 de junho a 28 de setembro, 1997.

Em vivo contato. 28ª Bienal de São Paulo, curada por Ana Paula Cohen e Ivo Mesquita, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, de 26 de outubro a 6 de dezembro de 2008.

Embodied Archeology of Architecture and Landscape. Curada por Ana Paula Cohen, Tel Aviv Museum, Tel Aviv, maio e junho de 2013.

Entartete Kunst [Arte degenerada]. Organizada pelo partido nazista alemão, prédio do Archeological Institute, Atual Kunstverein München, Munique, de 19 de julho a 30 de novembro de 1937.

Frederick Kiesler: Art of this Century. Museum für Moderne Kunst Frankfurt/Main, Frankfurt, de 3 de setembro de 2002 a 16 de março de 2003.

Gerhard Merz, *Dove Sta memoria*. Kunstverein München, Munique, de 19 de setembro a 26 de outubro de 1986.

Große Deutsche Kunstausstellung [Grande Exposição de Arte Alemã]. Haus der Deutschen Kunst (atualmente Haus der Kunst), Munique, de julho a dezembro de 1937.

Hon – en Katedral. Curadoria de Pontus Hultén em colaboração com os artistas Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely e P.O. Ultvedt, Moderna Museet, Estocolmo, de 4 de junho a 4 de setembro de 1966.

Host & Guest. Curada por Steven Henry Madoff, Tel Aviv Museum, Tel Aviv, maio e junho 2013.

Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik [*International Exhibition of New Theater Techniques*], organizada por Frederick Kiesler, Konzerthaus, Viena, 1924.

Kurt Schwitters: Color and Collage. Curadoria Isabel Schulz. BAMPFA – Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, Berkeley, 3 de agosto a 27 de novembro de 2011.

Lygia Clark. Curadoria Manuel J. Borja-Villel, Nuria Enguita Mayo e Luciano Figueiredo. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 22 de outubro a 21 de dezembro de 1997.

Lygia Clark. Curadoria Paulo Herkenhoff, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, de 2 de junho a 1º de agosto de 1999.

Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro. Curadoria Corinne Diserens e Suely Rolnik, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, de 25 de janeiro a 26 de fevereiro de 2006.

Merzbau. Kurt Schwitters. 5 Waldhausenstraße, Hanover (residência do artista), de 1927 a 1943; Reconstrução: Sprengel Museum Hannover, Hanover, Alemanha, em exibição desde 1983.

No Ghost Just a Shell. Projeto dos artistas Pierre Huyghe e Philippe Parreno. Kunsthalle Zürich, Zurique, de 24 de agosto a 27 de outubro 2002; SF MoMA, San Francisco, 14 de dezembro de 2002 a 16 de março de 2003; Van Abbemuseum, Eindhoven, Holanda, 19 de janeiro a 24 de agosto de 2003.

On Cohabitation: Films by Yael Bartana. Curadoria de Ana Paula Cohen, Walter Phillips Gallery, Banff Centre for Arts, Banff, Canadá, de 22 de junho a 18 de setembro de 2016.

Philippe Parreno, *Uma viagem no tempo*. Curadoria Cristine Macel, Centre Georges Pompidou, Paris, de 3 de junho a 7 de setembro de 2009.

Poetry must be made by everyone! Transform the world. Kunstverein München, Munique, de 8 de julho a 16 de agosto de 1970 (a exposição foi fechada no dia 3 de agosto).

Renata Lucas, *Atlas*. Galeria Millan Antonio, São Paulo, 18 de março a 13 de abril de 2006.

Renata Lucas, *Falha*. REDCAT – The Roy and Edna Disney/CalArts Theater, Los Angeles, de 30 de junho a 26 de agosto de 2007.

Rola Roca Roça, Thiago Honório e Rodolpho Parigi. Saracura, Rio de Janeiro, 1º a 29 de outubro de 2016.

Ruptura com o suporte. 22ª Bienal de São Paulo. Curadoria Nelson Aguilar, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, de 12 de outubro a 11 de dezembro de 1994.

Telling Histories – an Archive and Three Case Studies – with Contributions by Mabe Bethônico and Liam Gillick. Curadoria de Ana Paula Cohen, Maria Lind e Søren Gramel. Kunstverein München, Munique, de 11 de outubro a 23 de novembro de 2003.

Thiago Honório, *Solo*. Galeria Luisa Strina, São Paulo, de 14 de março a 29 de abril de 2017.

Yael Bartana, ...and Europe will be Stunned. Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art, Tel Aviv Museum, Tel Aviv, 26 de maio a 31 de agosto de 2012.

Yael Bartana, ...and Europe will be Stunned. Curada por Sebastian Cichocki e Galit Eilat. 54ª Bienal de Veneza, Pavilhão da Polônia, de 4 de junho a 27 de novembro de 2011.

Filmes

Philippe Parreno, “June 8, 1968”, 2009, som, 8 min.

Suely Rolnik. *Arquivo para uma obra-acontecimento. Projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto.* 65 vídeos de entrevistas realizadas por Suely Rolnik no Brasil, na França, na Inglaterra e nos EUA, de 2003 a 2011. Uma caixa contendo 20 DVDs e um livreto foi publicada em 2011, na França (Carta Branca/Presse Du réel) e no Brasil (Cinemateca Brasileira–MinC e SESC-SP).

Yael Bartana, *And Europe will be Stunned: The Polish Trilogy*:

“Mary Koszmary (Nightmares)”, 2007, videoinstalação, som, 11 min.;

“Mur i wieża (Wall and Tower)”, 2009, videoinstalação, som, 15 min.;

“Zamach (Assassination)”, 2011, videoinstalação, som, 35 min.