

»

FESTIVAL CAMELO

DE ARTE
CONTEM/
/PORÂNEA



///



Belo Horizonte
2016/17



Esta publicação não pretende ser um catálogo das realizações visitas no Festival Camelo de Arte Contemporânea. Tampouco pretende refletir sobre os trabalhos participantes no Saldão, exposição e residência. O que buscamos com este impresso é dar voz, aqui por meio da escrita, às impressões que surgiram durante o processo do Festival Camelo. Aqui contamos com textos e reflexões de pessoas que foram de extrema importância para este projeto, que nos auxiliaram e aceitaram este desafio conosco. Desta forma, a publicação se configura como uma junção de textos e processos de escrita distintos, que tratam do que foi o Festival Camelo, do cenário artístico belo-horizontino, das tantas formas de fazer, de aproximações, entre pensamentos e ideias que atravessaram a trajetória deste projeto.

Falamos então das impressões dos realizadores, das questões pontuadas por Eduardo de Jesus; da entrevista realizada pelo curador Júlio Martins; das reflexões expressas pela artista Louise Ganz; das aproximações anacrônicas de Luiz Lemos.

Esperamos que este conteúdo possa ser uma continuidade das experiências intensas que aconteceram no Festival e, de alguma forma, disseminar algumas das reflexões que brotaram ali.

CASA CAMELO

Belo Horizonte
2016/17

« Exposição do Festival Camelo no Galpão
Paraíso. Foto: Patrícia Rezende



6

Um relato afetivo
sobre o Festival Camelo
Gabriela Carvalho

22

Caleidoscópio
Luiz Lemos

28

Conversas, ainda, sobre o meio
artístico de Belo Horizonte
Júlio Martins

38

Sem título, 2016
Eduardo de Jesus

46

Leçon des choses
Louise Ganz

52

Reprogramar o mundo
Luiz Lemos

58

Sobre os espaços: Camelo,
Mamacadela, Galpão Paraíso
e Guayabo

UM RELATO AFETIVO SOBRE O FESTIVAL CAMELO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

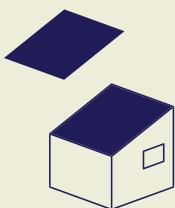
POR GABRIELA CARVALHO

PORQUE CAMELO?

Camelo é mesmo um bicho estranho de dar nome à espaço. Centelha assim, brotada sem pé nem cabeça dos miolos da Flor. Naqueles momentos de chuva de ideias em que tudo vale, apareceu a Casa do Camelo. A preposição sumiu de repente tempos depois.

O bicho foi ganhando espaço e significado à medida em que aparecia a pergunta – Porque Camelo? Teve gente dizendo de um dote que foi ofertado à uma das artistas durante sua passagem pelo Egito. Teve história que falava de um Camelo no Café Nice da Praça Sete, talvez ideia vinda de um maço de cigarro comprado ali. Claro que coisas mais sérias também foram sendo creditadas ao animal que dava nome à casa: Um bicho que sobrevive em meio ao deserto e com poucos recursos, se locomovendo em grupos. Sim, essa parecia uma metáfora convincente. Mas lá dentro sabíamos que era Camelo porque sim e nada mais.

Algumas semanas antes, o Luiz e a Gabi Silva haviam cruzado por mim, Fernando e Renata em frente ao ateliê de pintura da escola de belas artes da UFMG e feito uma proposta. Tinham visto uma casa para alugar num preço incrivelmente baixo no bairro Santa Efigênia. A ideia inicial era de um ateliê coletivo, mas a falta de grana



para o aluguel nos provocava a ir além. Iríamos pagar as contas fazendo oficinas e cursos de tudo aquilo que tínhamos aprendido na escola. De quebra fazer exposições, debates e tudo quanto era ideia que coubesse ali.

A proposta era encantadora. Ficamos todos muito envolvidos. Parecia mesmo um casamento à sete noivos. Fizemos até chá de panela. A casa aos pouquinhos foi tomando forma: pintamos as paredes, fizemos os móveis, ganhamos um bocado de coisas. Entre as experiências de cada um fomos aprendendo coisa que a escola não tinha ensinado. A Nancy fez a identidade visual da Casa e começamos a entender como seria fazer divulgação desse tipo de trabalho. O pai do Luiz nos ajudou a pensar como poderia ser montada uma exposição. Nos organizávamos em turnos de limpeza e cada um cuidava um pouquinho da organização do espaço – Claro que não dava certo! Começamos a ficar realmente preocupados ao perceber que o retorno financeiro que imaginávamos obter com o espaço era ilusório. O máximo que conseguíamos ali era que o próprio evento se pagasse.

Não sabíamos como obter recursos para manutenção de um espaço como a Casa Camelo, nem mesmo como escrever um projeto para edital direito. Aos poucos, cada um de nós foi entendendo de que forma poderia contribuir com este lugar que era tão importante pra cada um, mas que se mostrava mais como uma escola do que como

um trabalho remunerado. Com o tempo entendemos que era preciso fazer aquilo que não sabíamos, experimentando e errando para então aprender o que nenhuma escola poderia nos ensinar – pelo menos não em BH e naquele momento.

Daquele grupo de sete, ficaram três. Acho que os mais teimosos ouPersistentes. Precisamos chegar até o quarto ano de Casa Camelo para entendermos que precisávamos nos dividir em responsabilidades para que o espaço se mantivesse de pé. O Festival Camelo nasceu aqui.

Foi com os olhos na história daquilo que já tínhamos construído e experimentado neste espaço que projetamos esse gigante que tomou conta das nossas vidas durante o ano de 2016. Elaboramos o projeto à seis mãos e depois de quase cinco anos de Casa Camelo tivemos a felicidade de ser aprovados em um edital. Uma festa! Com este projeto juntamos cada pedacinho do que experimentamos na história da Casa Camelo e reunimos de forma a explorá-los o máximo possível.

SALDÃO + SEM FILTRO + EDITAL

Começamos com o Saldão, projeto que ganharia sua oitava edição na abertura do Festival Camelo. Neste evento de um dia pensado para expor e vender obras de todos os artistas que quisessem participar, recebíamos de trinta a quarenta inscritos a cada edição. As paredes da casa ficavam cobertas de trabalhos de todo tipo e artistas de diversas gerações.

Era uma brincadeira com as tradicionais liquidações de lojas de móveis e eletrodomésticos, o Saldão costumava ter preços mais baixos do que o que se encontra em circulação no mercado de Arte. Isso porque não estávamos tratando de um mercado formal, onde os valores para se comercializar uma obra de arte atingem valores altíssimos. Havia uma comissão mínima que cobria os custos do evento e o restante ia direto para as mãos do artista. Também não tínhamos um público de investidores ou colecionadores, mas de pessoas interessadas em Arte que possivelmente não teriam acesso à compra de uma obra em uma galeria comercial. Escutamos relatos de muitos que compravam trabalhos de artistas pela primeira vez na vida

e ainda tinham a possibilidade de acessar obras de artistas locais, encontrar com eles ali mesmo no espaço e conversar sobre aquele trabalho enquanto tomavam uma cerveja. Já outros, viam no evento a possibilidade de começar uma coleção de Arte, um presente para um amigo, uma lembrança, um afeto. Era possível encontrar quase tudo ali dentro.

Para o artista, a possibilidade de expor e vender seu trabalho em um espaço na cidade. Para o público, o acesso à trabalhos de artistas locais. Para a Camelo, uma troca sem igual que se estabelecia nessa relação.

O Saldão tem essa cara, de lugar aberto onde cabe tudo e todo mundo. Um evento pelo qual tenho muito apreço, por onde passaram ao menos uns duzentos artistas da cidade e que propunha discussões importantes para nós, sobre acesso e vias alternativas.

Recebemos quarenta e quatro artistas na edição do festival, a Casa não cabia em si de alegria com os trabalhos expostos. Montamos tudo na semana anterior, procurando encontrar lugar para cada um ali. Coube!

O Saldão aconteceu num sábado, como de costume. Casa cheia o dia todo. Onze da noite fechamos as portas. A cerveja acabou. Mais de uma centena de obras expostas. Outras tantas vendidas. Cansaço no corpo, mas felizes. O Festival começava assim, com o festejo que é o Saldão para a Casa Camelo.

Na semana seguinte, o Camelo atravessou a região leste de BH e foi acampar na Galeria Mama Cadela, espaço que fica no bairro Santa Tereza, cedido com muito carinho pelo Gustavo Maia para receber uma intensa programação de atividades formativas. Foi com os olhos nos desafios que encontramos na gestão da Camelo e dos projetos de cada um dos artistas que atuavam ali que nos baseamos para a proposta do Sem Filtro: Conversas sobre os desafios de um artista visual. Entre debates, workshop e leitura de portfólios, procuramos reunir profissionais atuantes em diversas áreas para abrirmos um espaço de diálogos e trocas de experiência. A ideia era abordar questões que são pouco esclarecidas para grande parte dos artistas em início de trajetória de maneira ampla e por diversas perspectivas.



Começamos com um workshop de construção de portfólios realizado pela Manu Grossi, diretora de arte da AM Galeria e curadora. De maneira bastante prática e objetiva, ela compartilhou com os artistas sua experiência ao analisar um portfólio de artista. Já no final da semana, o curador Júlio Martins fez uma leitura de portfólios dinâmica com mais de trinta jovens artistas. O contraponto entre os dois curadores, possibilitava aos participantes leituras distintas sobre um mesmo suporte essencial para a apresentação de trabalhos em Artes Visuais.

Durante a semana foram realizados três debates. O primeiro, Como tirar seu projeto do papel, reuniu o artista e gestor Bruno Vilela e o produtor e gestor Leonardo Beltrão para falarem sobre editais, projetos e fontes de financiamento em Artes Visuais. No dia seguinte, Manu Grossi e o galerista Bernardo Biaggioni conversaram sobre mercado de arte e suas possibilidades no debate Quem tem medo do lobo mau? Entendendo o mercado de arte. Encerrando a programação, a artista Louise Ganz e o gestor João Paulo Cunha falaram sobre a questão do espaço da arte, abordando perspectivas diversas sobre os espaços em que as Artes Visuais se disseminam, seja uma comunidade, um parque, uma galeria de arte, um museu ou centro cultural.

Nesse meio tempo, tínhamos acabado de lançar o edital do Festival. Uma proposta que bebia no Prêmio Camelo de Artes Visuais, realizado por meio de incentivo privado de pessoas físicas no ano de 2013. A proposta era realizar uma exposição coletiva com artistas em início de trajetória. Dentre os selecionados, iríamos premiar três obras com um incentivo no valor de R\$2.000,00 e três artistas com uma bolsa de residência no valor de R\$3.000,00. A ideia era de conseguir, por meio destes prêmios e da exposição, incentivar e dar visibilidade ao trabalho de artistas que assim como nós, estavam trilhando um início de carreira profissional.

Construímos o edital do Festival pensando nisso. Propusemos uma linguagem de diálogo no texto, querendo tocar o menos possível as

«

**Registro do Mega Saldão
de Arte no Festival Camelo**



estruturas limitadoras presentes comumente na leitura burocrática dos editais públicos. Deixamos tudo que era possível em aberto, inclusive um canal de diálogo que funcionou muito bem durante o período das inscrições.

Dava um certo nó na cabeça pensar que a realização deste projeto em si veio da aprovação em um edital. Edital do edital. E foi por meio de mais um edital que conseguimos realizar o Festival. Foi também por meio dele que chegamos à artistas do Sergipe ou do Rio Grande do Sul, que recebemos mais de duzentas inscrições de toda parte do país e pudemos conhecer e mostrar o trabalho de tantas pessoas.

EXPOSIÇÃO + RESIDÊNCIA

Encerradas as inscrições do edital, tivemos duas semanas para a análise das propostas recebidas. Partíamos de algumas limitações estruturais como as condições do espaço onde seria realizada a exposição, mas propusemos um método aberto, em que cada trabalho seria analisado e comentado em suas próprias características. Para mim, não cabia estabelecer ali critérios e pontuações como método



❖ Semana Sem Filtro, na galeria Mamacadela

de seleção, mas sim a análise de cada uma das propostas dentro do que elas nos ofereciam. Eramos cinco opiniões que vinham de perspectivas bem diversas, o que rendia longas horas de discussão. Ao final, chegamos aos quarenta e oito artistas selecionados.

Foi então que os portões do Paraíso se abriram para o Camelo, que atravessou mais um bocado de chão da zona leste, estacionar por ali. O espaço, lindo de viver, um galpão/ateliê no bairro Paraíso foi cedido pela Raquel Isidoro para receber a exposição do Festival. Chegamos por ali e entre muitas mãos e cabeças suadas, construímos a exposição.

Pensar a exposição em meio à dinâmica do espaço que é vivo e possui seus fluxos de movimentação foi um desafio. Orquestrar todos os trabalhos dentro deste espaço, mantendo ainda a potência da voz de cada um também foi algo que nos instigou.

Uma semana de montagem e com quase tudo pronto recebemos os convidados Louise Ganz, Eduardo de Jesus e Júlio Martins que, junto a nós, indicariam as premiações. Decidimos separar estes dois momentos seleção/premiação por achar que se trata de uma experiência diferenciada a possibilidade de análise já diante da obra exposta.

Foram mais dois dias de conversas até indicarmos os premiados e mais três menções honrosas que achamos importante atribuir.

Após algumas semanas de acampamento no Galpão Paraíso, chegamos ao dia da abertura com quase tudo pronto. Ainda tivemos alguns problemas com mídias audiovisuais que nos deixaram bastante chateados, mas que logo foi resolvido com a colaboração de alguns dos artistas. Na cozinha, contamos com a nossa família inteira que estava ali reunida para nos ajudar e dar todo apoio. Os muitos amigos, conhecidos, desconhecidos e convidados que vieram, nos encheram de alegrias por compartilhar daquele momento que trabalhamos tanto para que acontecesse da melhor forma possível. Uma felicidade muito grande nos tomou ao vermos ali reunidos trabalhos de boa parte de uma geração de artistas.

Fizemos um novo encontro para a apresentação das performances selecionadas no edital, marcado para o dia 22 de outubro, data em que comemoramos também os cinco anos de Camelô. Optamos por marcar um dia diferente da abertura para a apresentação das performances por acreditar que em meio ao vernissage é sempre difícil ver realmente os trabalhos expostos. No caso de uma performance, trata-se de um momento único. Precisávamos de um espaço só para elas.

A exposição seguiu seus dias com uma constante rotina de adaptações às atividades que se desenvolviam diariamente no galpão e traziam novos e tantos movimentos para aquele ambiente. Como um espaço vivo, uma exposição que se configurava em novos movimentos constantemente.

Em paralelo às atividades da exposição, acontecia a residência dos artistas contemplados com a bolsa ali pertinho, na Casa Camelô. A proposta era pautada na própria experiência de ateliê coletivo que havia se instaurado na casa desde 2011. Sem tantos direcionamentos ou a necessidade de um produto/exposição final, os artistas tiveram ali a possibilidade de explorar um espaço e experimentar seus processos em um ambiente coletivo.

Recebemos os artistas contemplados com a bolsa da residência em um momento delicado. Haviaímos recebido o ultimato dos proprietários do imóvel para devolver a casa que alugávamos e tínhamos até o final de novembro para desculpa-la. Um último projeto ainda seria realizado ali.

Durante este período, Lucas Ero, Olívia Viana e Randolpho Lamonier dividiram o ateliê com os artistas residentes da casa: Gilson Rodrigues, Luiz Lemos e Xikão Xikão. Enxergamos muitos pontos de tangência entre a pesquisa de cada um deles e as trocas que se estabeleceram se tornaram nítidas na mostra de processo, realizada no último dia da residência. Deixamos os processos evidentes, algumas obras finalizadas e uma conversa final sobre a experiência do projeto como um todo.

O QUE FICA x

O Festival Camelo se estendeu por um semestre inteiro, com eventos e atividades diversas que procuravam espelhar boa parte daquilo que trabalhamos no decorrer de cinco anos da Casa Camelo. Sempre atuamos na fresta do que ainda não era consolidado e aquilo que já é instituído, propondo pontes de acesso alternativas. Sentíamos no dia a dia do ateliê os desafios que cada um enfrentava em seu próprio trabalho e pensávamos juntos formas de entender toda aquela engrenagem que fizemos girar sem conhecer muito bem o motor. Com o Festival, reunimos tudo aquilo que para nós fez diferença e tentamos projetar para um número maior de artistas. Entre os dois extremos dessa ponte, procuramos explorar questões que tocam à formação e o início da carreira de um artista que está começando sua trajetória. Esta publicação vem para deixar na memória um pouco mais das discussões e das experiências que proliferaram neste terreno. Reunimos aqui, além deste relato sobre o próprio Festival Camelo, textos de pessoas que contribuíram com este projeto e que refletem um pouco mais sobre questões caras à ele.

Até aqui já foram três ou quatro cafés durante a escrita dessas palavras que espero que sejam compreendidas naquilo que se propõem: um relato afetivo sobre o Festival Camelo de Arte Contemporânea. Trago opiniões bastante pessoais sobre um projeto que estou envolvida até a ponta do meu último fio de cabelo branco. Teria muito ainda para falar. As memórias da Casa Camelo se entrelaçam à questões mais sérias ou burocráticas e fica mesmo difícil falar olhando de fora. A verdade das verdades é que foi mesmo um prazer à parte poder realizar este projeto junto de todos que estiveram com a gente. Talvez bastasse dizer isso: *Foi lindo e obrigada!*

CALEIDOSCÓPIO

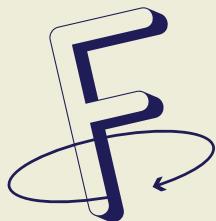
POR LUIZ LEMOS

O nome “caleidoscópio” deriva das palavras gregas καλός (*kalos*), “belo, bonito”, εἶδος (*eidos*), “imagem, figura”, e σκοπέω (*skopeō*), “olhar (para), observar”.

O caleidoscópio é um daqueles aparelhos óticos de nossa infância que, por meio de fragmentos de vidro colorido em um tubo de material reflexivo, nos mostrava a cada movimento um mundo de belas combinações de efeitos visuais. Lembro-me de, ainda pequeno, abrir uma dessas engenhocas para ver como era seu funcionamento e me deparar com seus elementos nada fantásticos que produziam em conjunto um resultado apaixonante, mesmo sendo criado com partes ordinárias.

Descobri o caleidoscópio por meio de meus amigos de infância. Criados juntos em um quase quarteirão no meio do Sagrada Família, eu, meus irmãos, meus primos e primas nos divertíamos criando brincadeiras, descobrindo ou inventando brinquedos. O Caleidoscópio nos foi apresentado durante estas brincadeiras conjuntas e ainda hoje traz lembranças dos incríveis padrões visuais que oferecia. Um objeto encantador que foi oferecido por amigos e que teve força para marcar a memória até os dias de hoje.

Brincávamos cotidianamente e o caleidoscópio estava presente, tamanho era seu encanto. Observando o mundo através de um caleidoscópio percebemos nosso movimento, o movimento que nos cerca, as variações de luz. A cada cenário que apontamos nos é revelado imagens distintas, padrões encantadores, cores, tudo que a luz é capaz de descobrir no jogo de vidros e espelhos. Após o calei-



doscópio da infância tive acesso a outros e minha atitude é sempre a mesma: realizar movimentos contínuos para perceber os resultados desta movimentação.

Tudo ia bem com o caleidoscópio até que a curiosidade falou mais alto e eu o abri para descobrir o que teria em seu interior que gerava tamanho encanto. Obviamente, meus primos, irmãos e todos que compartilhavam do brinquedo ficaram muito bravos e acabei tendo que descobrir como remontar a coisa.

Dentro deste objeto de encanto mágico não havia nada do que esperava encontrar, apenas fragmentos simples de um todo: vidros coloridos, um tubo de alumínio alguns fragmentos de espelho. Partes convencionais que, ao serem reunidas de certa maneira, produziam uma invenção que foi capaz de atravessar séculos e ainda encantar quem a manipula.

Ao pensar nestas descobertas da infância, na coletividade das brincadeiras, na curiosidade que o caleidoscópio gerava, e colocando estas experiências infantis em paralelo aos processos que envolveram a realização do Festival Camelo noto algumas semelhanças que se atravessam. Aqui busco relatar e visitar minhas percepções sobre este projeto, os modos de fazer e caleidoscópios. É interessante pontuar que o Festival Camelo é um resumo das ações da Casa Ca-

melo e quando falo do festival, me refiro também a toda história da Casa Camelo.

Defino as sensações e experiências que o Festival Camelo de Arte contemporânea e a Casa Camelo me ofereceram como um caleidoscópio. Uma mistura entre descoberta, dificuldades de execução e realização, satisfação com cada parte do processo de produção e acompanhamento que ainda estão por terminar. Lembrando das descobertas do Festival e dos encantos com o brinquedo de criança aprecio as similaridades que se cruzam nas memórias.

Uma das tangentes entre o Caleidoscópio e a Camelo é o processo coletivo que foi necessário para a descoberta e realização que os envolve. O divertimento das crianças era uma relação coletiva. Possuímos apenas um caleidoscópio para oito crianças curiosas e precisávamos dividir o objeto para que todos o utilizassem. Já a Casa Camelo, desde sua formação, foi pensada e desenvolvida a muitas mãos com objetivo de ser um espaço aberto a todos. As formas dinâmicas e horizontais de condução dos projetos da Casa Camelo, os erros, o fazer “na hora”, deram forma e sentido a Casa e aos projetos Camelo. Tudo ali foi pensado e executado com foco na comunidade artística belo-horizontina (nós inclusos nisso) e no público que participa ou quis participar das ações e eventos propostos pela Casa.

O segundo ponto de convergência entre o caleidoscópio e o Festival é que ambos são resultados da junção de partes nada encantadoras. Assim como ao abrir o brinquedo me deparei com partes compostas simples, nós descobrimos as partes burocráticas de um projeto de grande porte.

O Festival se estendeu por dez meses de trabalho. Durante este tempo nos deparamos com várias questões que não nos eram comuns ao produzir ou propor uma atividade: uma vasta equipe de parceiros envolvidos; espaços colaboradores com dinâmicas próprias e diferentes da nossa; empresas contratadas para serviços específicos; profissionais colaboradores do projeto. Instâncias que não se apresentavam nos demais projetos da Camelo e que foram necessárias para que o Festival acontecesse. Aprendemos a lidar com estas instâncias e também com a burocracia que envolve um projeto deste tamanho.

Readequações, formulários atrás de formulários, planilhas, documentações, currículos, justificativas, objetivos, verba insuficiente, datas a bater, novos documentos, novos formulários, novas planilhas, novas datas, novos custos, a mesma verba insuficiente. Inúmeros cuidados para que nada saia do caminho planejado, mas, independentemente do cuidado, as partes burocráticas de um projeto parecem ter vida própria e persistem surpreendendo.

Ao nos depararmos com as infinitas burocracias que envolveram o festival e que, mesmo depois de terminado o projeto, ainda nos perseguirão, me lembro das partes do caleidoscópio e que a junção destas partes estranhas vale a pena. O resultado do trabalho de juntar estas partes é bastante encantador e vale cada gota de suor, cada viagem ao centro, cada noite virada, cada planilha preenchida.

Perceber o resultado da junção das partes é perceber o movimento que este projeto gerou. O Festival foi um deslocamento de nosso lugar comum e nos impulsionou a uma movimentação extraordinária. Desde seu nascimento, a Casa Camelo é uma constante experiência e, mesmo após cinco anos de trabalho, ainda vejo a incerteza do novo nos movendo para outras propostas e outros projetos. Com nosso Festival não foi diferente. O desconhecido, tudo aquilo que era apenas um projeto escrito em papéis foi posto à prova.

O Festival, este projeto-síntese de cinco anos de atuação da Casa Camelo em Belo Horizonte, foi uma experiência única em que nos dobramos e desdobramos. Cada uma das ações que foram realizadas carregou suas dificuldades, planejamentos, expectativas e vontades, e aconteceu com base em muita força de vontade. A Casa Camelo, esse caleidoscópio encantador, continua a me movimentar e a cada cenário, ideia ou projeto, tenho a certeza de novidades, dificuldades, surpresas, tensões e realizações.

É confortável pensar assim.

CONVERSAS, AINDA, SOBRE O MEIO ARTÍSTICO EM BELO HORIZONTE

POR JÚLIO MARTINS

Desde o início de minha participação como interlocutor e membro do júri do Festival Camelo, fiquei pensando em como o formato proposto por Gabriela Carvalho e Luiz Lemos, que por sua vez são artistas, curadores e produtores de seus próprios projetos na cidade, já me levantava sintomas e características importantes do meio artístico de Belo Horizonte: a inconsistência institucional e irregularidade dos espaços expositivos em compreender e promover a arte produzida por jovens da cidade, o descompasso por vezes abismal entre o ensino de arte e o campo profissional, a escassez de colecionadores e galeristas interessados nessa produção e, marcadamente, a ausência de plataformas críticas de trocas, discussões, debates e confrontos de ideias entre artistas e público... A sensibilidade dos organizadores em construir uma programação que reagisse a este estado de coisas e fosse capaz de propor algo a partir da perspectiva dos artistas e para capacitá-los às possibilidades de agenciamento de suas propostas artísticas, me pareceu muito necessária e urgente. Enredado por estas reflexões acerca do meio artístico local, resolvi compartilhar minhas incertezas e percepções com dois artistas, C. L. Salvaro e Victor Galvão.

- Victor Galvão, você está se formando em Artes Visuais pela EBA - UFMG e, ao mesmo tempo, já fazendo circular sua produção artística à medida em que constrói seus arquivos e os mobiliza em narrativas. É notável, no entanto, que perguntas e tratamentos con-



▲ Júlio Martins na Semana Sem Filtro, na galeria Mamacadela

sistentes já se insinuam nos seus trabalhos. Diferente da maioria dos jovens artistas de sua geração, seu portfolio já perfaz certos caminhos de pesquisa continuada e já constrói campos de investigação que podem lhe render vários trabalhos e questões. Quero lhe perguntar sobre como se deu sua formação no contexto cultural belorizontino, como foi o seu processo de reconhecer, desenvolver e localizar criticamente sua pesquisa dentro daquilo que a grade curricular e os professores lhe apresentaram, além daquilo que você pode ver nos museus e galerias da cidade. Em sua opinião, a formação em artes efetivamente prepara e forma os alunos para a realidade profissional? Ou é capaz de sensibilizar os jovens artistas para a complexidade de seus processos de pesquisa e produção? Nesse sentido, quais são suas estratégias e expectativas e como isso é discutido entre os seus pares, artistas da mesma geração aqui de Belo Horizonte, tais como Randolph Lamonier, Sara Não Tem Nome, Efe Godoy e outros que inclusive participam do Festival Camelô? Me fale por favor de seus interesses e referências, mas principalmente sobre a tática de “incorporar a hostilidade” que você(s) reconhece(m) no cenário da arte mineira.

- Falando primeiro da formação acadêmica, o tempo que passei na graduação foi muito intenso. Por vezes encarava uma carga horária exorbitante, queria aproveitar de tudo. Além da Escola de Belas Artes, passei algum tempo nas Escolas de Música e de Letras, porque

sabia que na EBA não teria contato com todos os assuntos que me interessavam. Isso reflete minha forma de trabalhar, porque eu tento encarar as ciências exatas, os saberes da literatura e da linguística, da história e das ciências sociais e me permito criar associações muito livres entre esses assuntos. Eu me vejo, antes de tudo, como pesquisador, pois busco elaborar cada projeto num fluxo psicológico intenso onde narrativas e ideias distintas convivem, entram em conflito, se transformam. Meu processo de pesquisa tem a imagem de uma massa muito densa que se desloca de forma lenta, como um cardume. Pra mim, cada projeto é tratado como um universo particular, um reduto de imagens e ideias que vêm à tona quando o trabalho é apresentado, mas que deixa sempre coisas ocultas, escolhas do que é ou não dado a ver. Foi com a professora Mabe Bethônico, com quem minha interlocução ultrapassou muito o espaço da sala de aula, que comecei perceber as formas de articulação do meu próprio trabalho. Entendi o quanto a profundidade de minhas pesquisas podia ultrapassar as fronteiras da imagem. Nossas conversas me levaram à inquietação de pensar definições mutáveis entre os elementos que permeiam os processos e sempre potencializar seus pontos de tensão. Mas durante esse período a Escola era pra mim um ambiente um tanto desestimulante. E não é uma questão de atribuir ‘culpa’ à instituição, aos professores ou alunos. O cerne disso já se dissipou e agora esse esgotamento é generalizado. Tudo é muito custoso. Pessoalmente acredito que a Escola não nos prepara profissionalmente. Minha sensação é que somos levados a pensar em constituir uma OBRA, num sentido romântico e idealista, sem uma reflexão prática e crítica sobre como viabilizar que o trabalho exista no ‘mundo real’. Os valores sobre os quais se baseia nossa formação parecem simplesmente ignorar as circunstâncias que permitem a apresentação e circulação dos trabalhos. Por isso eu acredito que durante a graduação é importante reconhecer aquelas pessoas em quem você pode confiar para trabalhar junto, discutir, se identificar. Porque a potência da Escola é a do convívio. É um ambiente em que várias subjetividades estão ali dispostas a se tangenciarem e se fortalecerem. À instituição ou aos professores pouco importa o que os alunos produzem, pois sempre vem uma turma após a outra. Cabe antes de tudo a nós mesmos estabelecermos quais as nossas questões e torná-las visíveis. O espaço das aulas e ateliês deve servir às nossas demandas próprias e não ao que supostamente esperam da gente. Nesse sentido, meu encontro mais importante

foi com Randolpho, com quem tive desde o começo da graduação nossos processos criativos muito permeados um pelo outro. Entre nós e outros artistas com quem convivemos de forma mais próxima, sabemos que podemos encontrar interlocução a partir de um vocabulário que nos é compartilhado e que cada 'sim' e 'não' pode ser encarado com sinceridade. Acredito que assim nossos trabalhos se elaboram de forma mais sólida, pois é muito difícil desenvolver um raciocínio crítico sem diálogo. Mas o grande problema que sinto é estarmos tateando no escuro, pois a circulação de arte contemporânea por aqui é muito restrita. Ainda que em Belo Horizonte tenhamos uma produção local prolífica, com artistas muito interessantes trabalhando de formas diversas, é difícil, na cidade, termos contato com a produção de artistas jovens de outros lugares. Por ter oportunidade de viajar com certa freqüência, tento sempre ir em busca de ver trabalhos de artistas emergentes fora de grandes instituições e perceber como apresentam e viabilizam sua produção em outros contextos. Não sei se posso falar em 'estratégia', mas o que tenho percebido é que à medida em que os formatos e processos de trabalho se tornam menos rígidos, existem potencialmente várias instâncias envolvidas na elaboração de um projeto, como nas funções de registro, edição, produção gráfica e outras menos definidas. Na minha opinião esses fazeres 'secundários' deslocam daquela lógica de autoria absolutista que ainda hoje pode ser atribuída ao artista. E, para além das artes visuais, eu me interesso ainda por entrar em contato com outros circuitos. Na área da música, eu tenho acompanhado a Sara Não Tem Nome na banda dela, realizo ações pontuais de música experimental e componho trilhas sonoras pra outros artistas. No último ano também tive alguns trabalhos circulando por festivais de cinema, como curtas-metragens. O video tem essa potência de dualidade interessante, que pode existir na sala de exposição ou na sala de cinema e permitir experiências distintas em cada espaço. Essa atuação múltipla é um interesse que mantenho desde o início de minha formação e que busco manter em expansão, pois acredito que essas várias inteligências reverberam umas nas outras e não me é enriquecedora apenas como artista, mas como profissional e indivíduo. É importante entender que esses trânsitos seguem as dinâmicas de expansão e contração do processo criativo e que em dados momentos é preciso respeitar a situação de concentração e recolhimento a que cada trabalho nos convoca.

- Em contato com seu portfolio e pesquisa artística, me chamou muito a atenção o repertório próprio e incomum ao vocabulário partilhado regularmente pelos artistas jovens da EBA-UFMG e também na Escola Guignard aqui em Belo Horizonte, onde ainda há uma ênfase muito forte no fazer, um deslumbre com o gráfico, com a plasticidade e uma desconfiança mistificada em torno de trabalhos que lidam com procedimentos conceituais de citação, de apropriação e de montagem de imagens. A tradição mineira é muito mais formalista e conservadora do que imaginamos, infelizmente. Creio que você e outros de sua geração, no entanto, conformam uma espécie de grupo “maldito”, cuja genealogia na cidade eu creditaria à artista Marta Neves, que desde os anos 1990 confronta os valores estéticos e morais da chamada “mineiridade”. Seu vídeo “Interlúdio Percussivo”, por exemplo, extrai poesia do sexo, algo que (ainda) produz choque na “tradicional família mineira”: o toque no corpo da pianista corresponde à sensação que, por sua vez, encontra contiguidade no som melodioso que ela produz. É um encontro sexual entre um homem e uma mulher capaz de fazer soar uma musicalidade. Pessoalmente, gosto muito do vídeo, mas quero lhe perguntar sobre a recepção deste trabalho no cenário local, sobre a resistência que tais poéticas encontram por aqui. Assim, em minha primeira pergunta falamos sobre sua formação acadêmica para agora falarmos mais sobre sua formação sensível, seu partido estético, mas ambas em confronto com os valores artísticos locais...

- Até o momento, a recepção desse vídeo foi basicamente nula. Por mais de três anos ainda não tivemos oportunidade de exibi-lo publicamente. E acredito que isso aconteceu por não ser um trabalho facilmente classificável. Parece claro que a reação imediata à imagem explícita do ato sexual é majoritariamente negativa, mas a presença do piano, por oposição, diz respeito àquilo que é considerado belo. O conservadorismo não está somente na recusa à imagem do sexo, mas na oposição simplista da imagem do corpo entre um lado do bem e um lado do mal: o ‘nu artístico’ e o ‘pornográfico’. O vídeo fica num lugar indefinido entre esses dois pólos, pois ao mesmo tempo que apresenta graficamente o ato sexual, não possui o teor excessivo da pornografia. Tenho a impressão de que ele é explícito demais para os ambientes tradicionais e muito softcore para protagonizar um discurso mais ofensivo. Mesmo em Belo Horizonte existem pessoas trabalhando com a temática sexual de forma explícita, sob uma perspectiva militante, mas eu não considero que

“Interlúdio Percussivo” tenha essa potência, por ser muito estético e pouco objetivo. Quando eu e Laura Gonzaga o produzimos em 2013, estávamos muito envolvidos em pesquisar relações entre Feminismo e a imagem da sexualidade, e pensávamos que era muito explícito o seu caráter político. Mas o sentido do trabalho se transformou e ainda se transforma ao longo do tempo. Numa perspectiva crítica, acho interessante citar que no ano passado a diretora de filmes pornográficos Erika Lust realizou um filme, “Hysterical Piano Concert”, em que utiliza dos mesmos elementos para construir um pornô tradicional, por uma relação de fetiche. Mais interessante que a coincidência, é o fato de que o tom dos trabalhos é extremamente distinto. O filme de Lust é baseado em uma narrativa e mise-en-scène bem-definidas, sua estrutura e objetivo são claros. O Interlúdio, sendo extremamente simples, é por isso um tanto intrigante. Em plano-sequência e câmera fixa, o vídeo configura um estado de suspensão, um tempo que lhe é próprio. A atenção se concentra num elemento muito sutil: o toque. Existe uma ressonância entre os três corpos envolvidos que é cíclica, se retroalimenta e se estende indefinidamente. E é nesse aspecto que esse trabalho, por mais que pareça destoar da maior parte das minhas imagens, se relaciona com o conjunto mais amplo de minha pesquisa. Entre as imagens precárias, os objetos de arquivo e as narrativas opacas, eu busco tratar de regimes temporais paralelos à realidade, por vezes retomar situações até perdidas no tempo. Esse vídeo me leva, para além dos tópicos já mencionados, a refletir sobre o tensionamento das múltiplas dimensões temporais que compõe essa musicalidade. E essa tensão retoma um termo recorrente no vocabulário das minhas pesquisas: o atrito. A ideia de atrito é estruturante para esse trabalho, pois diz respeito às superfícies que se tocam, a ‘percussão’ que é referida pelo título, a continuidade do ato sexual no ato criativo e, para além de seu conteúdo interno, ao ruído que produz ao permanecer um trabalho sem lugar definido.

- C. L. Salvaro, você realizou toda a sua formação fora de Belo Horizonte e chegou aqui como artista residente da Bolsa Pampulha, em 2010. Desde então estabeleceu domicílio por aqui e vem participando dos principais eventos artísticos da cidade. Penso que seu ponto de vista sobre a cena local é muito singular por esta origem estrangeira, capaz de enxergar o estranho no habitual e de perceber com maior clareza os vícios e peculiaridades que estão naturalizados

nesse meio cultural, mas sobretudo por sua postura como artista, sempre interessado em ‘atuar nas brechas, nas falhas e não-lugares’, seja no que diz respeito aos espaços institucionais, mercadológicos e mesmo na formalização e na linguagem dos seus trabalhos. Ao mesmo tempo em que suas atividades não se limitam ao circuito local, já que você tem circulado e produzido obras a partir de outros contextos, gostaria de ouvir sua análise da cena artística belorizontina no que diz respeito à formação dos profissionais e sua inserção no circuito. Como você percebe os modos de pensar e operar entre os artistas e agitadores culturais que parecem reagir a condições específicas daqui? Gostaria de te ouvir a respeito do ‘sistema de clãs’ que se dissemina entre curadores, artistas, produtores e gestores culturais em Belo Horizonte. Nesse sentido, trago à nossa memória aquele trabalho que Shima apresentou no Museu da Pampulha, um jantar de confraternização que reuniu pessoas atuantes no campo das artes da cidade. Nós dois estávamos lá, cercados de amigos e também de pessoas com quem não trocamos e com quem não temos alinhamento. A esse respeito, escrevi assim no catálogo “Convite à Viagem” do Programa Rumos do Itaú Cultural, em 2013: “Shima é um viajante, morou em vários lugares do mundo. O que chamou sua atenção em Belo Horizonte foram o isolamento dos grupos e a formalidade velada com que se mantêm atritos e desafetos. Foi justamente por sua condição estrangeira que pôde transitar entre esses grupos e percebê-los. Interessado em diluir a fronteira entre performer e público, e atentando para essa característica cultural do meio belorizontino, Shima provocou uma situação de encontro para 80 convidados, entre artistas, curadores, gestores e agentes culturais, estudantes e professores de arte. Sob a ordem de um evento social no museu, a experiência concretizada pelo trabalho tornou evidentes os sintomas de um meio profissional desarticulado e pouco propício à partilha”.

- Interessante o ponto de partida, Júlio, uma vez que um dos motivos que me fizeram permanecer na cidade foi o fato perceber um campo fértil para a atividade artística, com possibilidade de atuar tanto no sistema oficial com todas as benesses, como nas suas brechas. O fato de eu ter chegado a Belo Horizonte através de um programa já consolidado com certeza facilitou o meu ingresso no circuito local, apesar disso existem outras barreiras relacionadas aos grupos que detêm controle sobre cada setor (poderíamos dizer que exercem pequenos poderes). É muito comum na cidade qualquer pessoa que

se relacione com arte ser questionada se fez Belas Artes ou Escola Guignard, porque essas são as referências que os produtores têm sobre a proveniência artística, como se um artista não pudesse ser oriundo de outra área, por exemplo. Isso não é diferente de várias outras cidades, pois sempre existem grupos dominantes, muitas vezes provenientes das academias e divergentes entre si. A desarticulação do circuito torna-se mais clara quando artistas em diferentes momentos das suas carreiras com variados níveis de acesso aos mecanismos de fomento empreendem jornada aos mesmos espaços de produção e visibilidade, motivando competitividade ao invés de cooperação. Recentemente, acompanhei uma discussão em uma rede social acerca de um edital. Essas discussões sempre levam a um vazio esperado, um lugar-comum mesmo. Acredito que os editais sirvam mais como mecanismos para conter/travar as expectativas dos postulantes do que para criar um terreno justo para analisar os projetos propostos, e para isso se baseiam em critérios que nem sempre são considerados justos, como limites a partir da idade, tempo de permanência em um lugar ou ainda quantidade de participações em certames oficiais. Não sou favorável a esse sistema, mas considerando a inconsistência do mercado de arte local e a falta de estímulo para artistas com um percurso mais consolidado, provavelmente esses se submeteriam aos mesmos processos que os recém ingressados, desestimulando ainda mais o meio como um todo. Acho que isso acontece porque as demais 'regras' são tão subjetivas quanto a arte propriamente, tanto no que se refere ao fazer artístico, ao resultado plástico e à diversidade de formas e conteúdos que podem ser colocados sob a mesma bandeira. Assim, ao dar crédito aos artistas a partir de qualificações em editais estamos sempre sujeitos ao espaço delimitado pelas instituições e modos de pensar de cada uma delas e não às questões inerentes ao processo artístico. E por instituição comprehendo qualquer grupo que se proponha a trabalhar o assunto arte e 'institui' uma forma de lidar com o problema ativando outros indivíduos, independente se esse grupo estiver sediado em uma estrutura complexa ou simples. Nesse sentido, os 'clãs', como você menciona, acabam se alinhando ao direcionamento de cada instituição de acordo com a conveniência do momento. Quando um artista se destaca minimamente nesse meio e passa a atrair atenção de outros grupos, geralmente é visto como alguém que vale a pena ser notado individualmente e então pode fazer parte desse ou daquele grupo ao invés desse fato servir para

ampliar o campo para além do próprio clã. Desse modo, percebo o reconhecimento dos pares, demasiadamente atrelado à rede de afinidades, com pouca possibilidade de trocas fora dos limites dos próprios círculos.

- Em 2014, realizamos no Sesc Palladium, em Belo Horizonte, sua exposição individual “ÁREA DE”. Meu trabalho como curador da exposição consistiu em discutir com você previamente as ações que planejava desenvolver diretamente na arquitetura. Sua proposta era bastante provocativa e previa uma radical desconstrução - arquitetônica e simbólica - do espaço expositivo. Vale lembrar que arquitetura original foi adaptada para receber o Sesc e portanto as escolhas de materiais e da organização do espaço veiculavam concepções e afirmações endereçadas à produção artística contemporânea. Assim escrevi no catálogo da exposição: “Comumente no Brasil as instituições culturais devem se adaptar a arquiteturas que não foram originalmente concebidas como espaços para exposições de arte. Portanto, as reformas que buscam tornar o espaço neutralizado, cômodo e equipado como plataforma expositiva revelam muito daquilo que as instituições definem e valorizam, de como entendem a produção de arte contemporânea, seus interesses de pesquisa e demandas práticas. Este é o campo de negociação onde C. L. Salvaro trabalha”. Gostaria de te pedir que avaliasse os efeitos e as formas com que esta exposição foi recebida, primeiramente dentro da própria instituição, considerando que seu trabalho tocava de maneira incômoda nos limites institucionais, e também no cenário artístico local. Como você avalia o que a exposição foi capaz de produzir e revelar a partir de seus gestos naquele espaço e que dizem respeito e confrontam um certo tradicionalismo cultivado, com orgulho, na cultura mineira?

- Antes de tudo considero importante salientar que no caso da exposição “ÁREA DE”, tivemos a vantagem de contar com a convivência do corpo curatorial do próprio Sesc Palladium, cujo convite para a exposição já acenava para as ações que viriam, pois minhas práticas eram consideradas mais ousadas em relação ao retrospecto de exposições da galeria. É interessante a lembrança da reforma dessa galeria, já que a adaptação para espaço expositivo mostrou-se profundamente fracassada, ignorando algumas condições mínimas de adequação. Por esse motivo, me pareceu pertinente revelar de forma crítica os principais problemas que identifiquei no espaço, além

de forçar os limites institucionais, como você bem lembra. O debate acerca desses limites, para mim, parte da leitura do que seria uma instituição, para além das organizações públicas. Formalmente não se trata apenas do espaço, mas das pessoas que o conduzem em determinado momento, então a postura das personagens que ocupam os cargos a cada gestão e que promovem esse espaço é que seria a instituição em si. Isso nos leva a perceber que o discurso dos gestores é que determinam qual o direcionamento de cada instituição. Posto isso, acredito que a busca dos setores ligados à programação do Sesc Palladium já apontava para uma desconstrução simbólica da galeria para renovar o olhar sobre o espaço físico, uma vez que até a realização daquela exposição a galeria havia recebido principalmente mostras cuja apresentação das obras seguia um padrão mais habitual, conformadas aos painéis móveis disponíveis, e eu não fui direcionado a isso em momento algum. Porém, no que concerne ao espaço físico, esses limites eram muito mais explícitos. Além desses painéis e de todo o arranjo que lembra qualquer departamento burocrático, haviam estruturas fixas paliativas, que encapavam as colunas e criavam paredes falsas. Ao negociar o rompimento dessas estruturas, para criar novas passagens e revelar a aparência do espaço por baixo dessa pele, pude perceber o apego aos modos de apresentação tradicionais. Entre a parede e a coluna, preferiram manter intacta a parede e me deixaram arrancar a pele das colunas, mas essas foram recolocadas depois. Após a minha passagem por lá perceberam que a tal parede não fazia parte do plano original da reforma, então foi eliminada algumas exposições adiante, o que modificou consideravelmente a possibilidade de uso do espaço. Embora a exposição ainda seja taxada como radical por alguns interlocutores do meio, considero a receptividade da proposta positiva, tendo em vista o rompimento com os padrões de apresentação. Avalio que, nesse sentido, “ÁREA DE” foi um pontapé para outras exposições que seguiriam até a atual programação da galeria, cujo cunho experimental atualmente a coloca entre os principais espaços de Belo Horizonte.



SEM TÍTULO, 2016.

POR EDUARDO DE JESUS

2,75 - O GALPÃO É UM PARAÍSO

Os espaços da arte – museus, centros culturais e galerias – além de se dedicarem a mostrar e refletir as múltiplas formas e processos da produção artística, tornaram-se formas extremamente sofisticadas de produção de mais-valia do espaço nos frequentes processos neoliberais de revitalização urbana. O espaço é produzido por um conjunto de relações sociais, econômicas e políticas, que muitas vezes aciona o circuito da arte.

Para além dessa relação com a cidade e o espaço urbano, a arte desenvolve outras múltiplas relações com o espaço. Sabemos que a natureza dos espaços e das territorialidades nas exposições são linhas de força na constituição dos sentidos das obras. Do *site-specific* à instalação, o espaço torna-se um meio, como afirma Lefebvre: “um meio e um instrumento, um ambiente e uma mediação” (LEFEBVRE, p.44, 2016). Por isso, ao deslocar a produção artística de seus espaços mais tradicionais, especialmente do cubo branco, inventam-se novos agenciamentos. As obras podem dialogar com entornos menos dóceis e neutros, abrindo-se para outras potências.

O Galpão Paraíso, que abrigou a 1^a edição do Festival Camelo de Arte Contemporânea, fica em uma ruela de trânsito intenso na zona leste da cidade, mais distante do tradicional circuito artístico. O Galpão Paraíso, apesar da escala, guarda ares de casa. Há uma peque-



na cozinha na entrada que talvez garanta esse ar mais despretensioso e aberto. Deslocamentos nos espaços expositivo e urbano que podem provocar novos diálogos no encontro com as obras. O galpão Paraíso recebeu as obras, em seu espaço cheio de marcas e vestígios das atividades ali desenvolvidas no passado.

Abrigando pinturas, desenhos, esculturas, objetos, fotografias, vídeos e performances, o espaço foi usado de forma generosa. As obras foram dispostas lado a lado, criando um espaço expositivo cheio e vibrante. A própria interação com cada uma das obras era contaminada pela proximidade com outras. Tudo isso gerou uma forma expositiva tradicional mais próxima de salões de arte e museus clássicos com suas paredes repletas de obras, tensionando a primazia dos espaços vazios e limpos típicos das expografias mais atuais.

1,35 - O QUE É O CONTEMPORÂNEO

Assim como *moderno*, *contemporâneo* também é uma palavra articulada em torno de uma relação temporal. Muitas vezes o contemporâneo é visto como esse tempo que experimentamos agora, sinônimo de certa urgência do tempo presente: o hoje, o agora. No entanto, podemos dar mais densidade a essa definição. Como podemos definir o

que é contemporâneo? Para elucidar essa questão vamos solicitar as reflexões de Boris Groys (2009) e Giorgio Agamben (2009).

Groys desenvolve uma longa reflexão pensando a passagem da modernidade à contemporaneidade retomando a proximidade, em alemão, entre as palavras contemporâneo e camarada. Em sua complexa e densa reflexão Groys mobiliza um sentido diferente da palavra contemporâneo: Ser contemporâneo não significa necessariamente ser presente, estar aqui e agora; significa estar com tempo, em vez de no tempo. Contemporâneo como camarada do tempo – como colaborador, que ajuda o tempo quando ele tem problemas, quando tem dificuldades. Ou seja, ser contemporâneo é estar com tempo, especialmente nesse momento que vivemos quando o tempo improdutivo e desperdiçado é visto de forma muito problemática. Ser contemporâneo é tomar esse tempo improdutivo como uma espécie de resistência e confronto com a extrema produtividade atual capitalista e flexível.

Agamben, toma uma direção semelhante a Groys, mas segue outro caminho tomando o contemporâneo como um peculiar arranjo do tempo. Para ser contemporâneo é preciso ser ligeiramente anacrônico em relação ao tempo presente. Olhar e perceber o tempo atual com certa desconfiança, olhando mais para a indefinição das trevas do que a implacável evidência da luz. Podemos pensar, tomando as reflexões de Groys e Agamben, que a contemporaneidade é um tempo complexo, um período que ao mesmo tempo se cola no presente dele se afasta, criando tensões e vibrações diferentes que nos levam a pensar no passado e no futuro.

1,0 - INTRODUÇÃO BEM EXPLICADINHA

A instigante experiência do Festival Camelo de Arte Contemporânea sugere outros modos de produzir diálogos e reflexões tomando não apenas as potentes obras selecionadas, mas também as estratégias de montagem e ocupação do espaço expositivo, assim como as formas de inserção no circuito artístico da cidade. Embalado pela força da proposta do Festival e sobretudo pela exposição esse breve ensaio assume uma dinâmica mais experimental, para tentar não apenas novos modos de abordagem da produção artística contemporânea, mas criar outras reverberações e atravessamentos.

2,0 - PARA GOSTAR DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Na metade década de 1970 uma série de livros voltados para o público juvenil, desenvolvidos pela Editora Ática, tinha por objetivo construir o hábito da leitura através de compilações de contos de importantes autores brasileiros. A primeira edição da série “Para gostar de ler” com contos de Carlos Drummond de Andrade, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino e Rubem Braga foi publicada em 1977, tornou-se rapidamente um enorme sucesso editorial com recorde de vendas e muitos outros volumes na sequencia deixando uma marca – nos primeiros passos na literatura – em toda uma geração.

Parafraseando e parodiando esse ótimo título da série de livros poderíamos pensar em outra direção e para gostar de arte contemporânea?

Essa ideia veio de um amigo que alguns anos atrás, irritado com as muitas reclamações e ataques a produção artística contemporânea, pensou em repetir o mesmo procedimento da série de livros fazendo uma lista de importantes obras e textos que pudessem sensibilizar aqueles supostamente insensíveis que não gostam de arte contemporânea. Certamente que não se trata de fazermos o mesmo gesto da editora, nem de resolver tudo com uma lista de obras e textos críticos e acadêmicos. Também não é o caso de tratar aqui de questões ligadas a formação, mas talvez de pensar porque, com certa frequênci, a arte contemporânea é rechaçada.

O que a arte contemporânea coloca em jogo que faz com que, muitas vezes, sejam desprezadas as experiências que ela pode ativar? Porque fechar-se ao que é de nosso tempo? Impossível responder de forma precisa, mas é importante pensar um pouco sobre essa questão.

No contexto atual a produção de subjetividade é assediada, de forma distraída, pela profusão de forças e apropriações típicas do neoliberalismo. Tudo é concorrência e competição, toda a eficiência acionada por um sujeito-empresa (DARDOT e LAVAL, 2016) no regime de empresa (DELEUZE, 1992, p.225). Nessa meada de forças, existe outro lugar, um fora?

Seria muito simples posicionar a produção artística e seus circuitos como esse “fora”, mesmo porque há uma significativa parcela da produção que se move pelos cânones hegemônicos e dominantes. Uma visão maniqueísta entre os supostamente nobres e puros ideais da arte, de um lado, e de outro a intensa perversão do mercado. Estamos falando de um conjunto dinâmico de forças atuando intensamente na construção social da realidade e da qual a arte é uma potente linha, sobretudo pela inegável relação com a política. Escapando da desgastada facilidade superficial do binômio arte-política, o redimensionamento dos modos de operação do capitalismo associado ao enorme desgaste das formas políticas institucionalizadas posicionam a relação em outro cenário muito mais complexo e tenso. Não há oposição binária e sim passagens, contextos e movimentos que acionam um enorme e propulsor tensionamento.

Para Boris Groys a era em que a arte tentou estabelecer sua autonomia acabou, alcançando sucesso ou não, gerou muitos tipos de reação. De um lado alguns celebram a entrada da arte nos campos da política tentando mudar o mundo e de outro, afirmam a incapacidade da arte escapar de seu sistema e alcançar a política, simplesmente fazendo o mundo parecer melhor. Tudo isso gera frustração para ambos os lados. Groys leva essa questão adiante e afirma que “Embora essa falha seja muitas vezes interpretada como uma prova da incapacidade da arte de penetrar na esfera política como tal, eu diria, em vez disso, que se a politicização da arte for seriamente planejada e praticada, ela pode ser bem sucedida. A arte pode, de fato, entrar na esfera política e, de fato, a arte já entrou muitas vezes no século XX. O problema não é a incapacidade da arte de se tornar verdadeiramente política. O problema é que a esfera política de hoje já se tornou estetizada. Quando a arte torna-se política, é forçada a fazer a descoberta desagradável de que a política já se tornou arte – que a política já se situou no campo estético”¹ (GROYS, 2009).

1 Tradução de: “While this failure is often interpreted as proof of art’s incapacity to penetrate the political sphere as such, I would argue instead that if the politicization of art is seriously intended and practiced, it mostly succeeds. Art can in fact enter the political sphere and, indeed, art already has entered it many times in the twentieth century. The problem is not art’s incapacity to become truly political. The problem is that today’s political sphere has already become aestheticized. When art becomes political, it is forced to make the unpleasant discovery that politics has already become art—that politics has already situated itself in the aesthetic field”.

Com essa desagradável descoberta a questão que nos guia aqui pode começar a se elucidar. Talvez a arte contemporânea crie veitores que apontem para “fora”, inventando possíveis como sugere Suely Rolnik (p. 26, 2008): “A especificidade da arte é a invenção de possíveis – estes ganham corpo e se apresentam ao vivo na obra”. Nessa complexidade o encontro com a obra pode tornar-se uma oportunidade de construir linhas de fuga.

No entanto, muitas vezes nesse jogo político de acionamento e percepção da obra, é desvelada a intensidade com que somos tocados pelas experiências e vivências vindas da realidade, nos impulsionando a construir posicionamentos e pontos de referência. Talvez essa certa distância, incidental ou intencional da arte, seja provocada por isso. Saímos da exclusividade da arte como única forma de experiência estética e experimentamos, ao longo do tempo, toda a desmaterialização das obras. Como estamos no domínio do contemporâneo as obras vão efetivamente transitar entre visões, urgências e resistências típicas do presente assim como acumulações, desgastes e sobreposições do passado provocando um devir. A polissemia e a natureza da experiência estética ativada por algumas obras amplia os horizontes de sentido e gera, muitas vezes, um lampejo que pode se abrir para a vida.

A vida, retomando ao pensamento de Groys, no domínio contemporâneo da biopolítica torna-se a matéria prima da produção artística. “Pode-se até dizer que a arte se tornou biopolítica, porque começa a utilizar meios artísticos para produzir e documentar a vida como atividade pura. De fato, a documentação de arte como forma de arte somente poderia se desenvolver sob as condições da atual era biopolítica, na qual a própria vida se tornou objeto de intervenção técnica e artística” (GROYS, p. 75, 2015).

Então o que provoca os frequentes ataques à arte contemporânea é sua intensa mistura com a vida?



3,0 – BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? IN: AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó, SC: Arbos, 2009.

DELEUZE, Gilles. Post scriptum. Sobre as sociedades de controle. IN: DELEUZE, Gilles. Conversações. São Paulo: Editora 34. 1992.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Kafka: por uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

GROYS, Boris. Camaradas do tempo. IN: Caderno SESC Videobrasil/SESC SP, Associação Cultural Videobrasil. São Paulo: Edições SESC SP: Associação Cultural Videobrasil, v. 6, n.6, 2010.

_____. A arte na era da Biopolítica. IN: GROYS, Boris. Arte Poder. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

_____. Self-design and aesthetic responsibility. E-flux journal #07, Junho, 2009. Disponível em: <http://www.e-flux.com/journal/07/61386/self-design-and-aesthetic-responsibility>

LEFEBVRE, Henri. Espaço e política – o direito à cidade II. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2016.

LAVAL, Christian & DARDOT, Pierre. A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. IN: FURTADO, Beatriz e LINS, Daniel. Fazendo rizoma. São Paulo: Hedra, 2008.

2, 5 – CARTOGRAFIA DOS AFETOS

A frase do poeta Cacaso – Na falta de quem nos olhem, vamos ficando perfeitos e belos – amplia as potências da imagem que se revela a nós com a transparência da parafina derramada sobre a pilha de papel dobrado. Objeto-imagem. Alteridades sequestradas pelos poderes que se impõem. (Clareza sem rigor – Hortência Abreu)

As famílias reunidas na sala revelam os modos de vida. A imagem é atravessada pelos nossos imaginários que fabulam sobre aque-

las formas da vida. Vemos as pessoas na sala e nos perguntamos sobre nós mesmo. (Retratos de Família – Daniel Pinho)

“A caipirinha pode ganhar um sabor bem mais intrigante com o acréscimo de frutas em suas receitas. O azedinho do maracujá é excelente para deixar essa bebida com um sabor bem mais interessante”. Experimente as amplas manchas que em sua imperfeição revelam o traço do lápis a construir e desconstruir formas geométricas típicas do espaço urbano entremeado com enormes áreas escuras. (Caipiroska de Maracujá – Davi Magila)

Baleias mortas sendo cortadas geram muito sangue provocando grandes áreas vermelhas. Indicam sacrifícios domésticos, pessoais ou coletivos e tem um acabamento pouco refinado, evidenciando vestígios e imperfeições. Na margem da vida cotidiana as beringelas são cortadas também com algum sacrifício. (Olívia Viana – Sacrifício de baleia e Sacrifício de mulher)

Na era do selfie, o rosto coberto por uma máscara quer ter outras identidades que escapam das imagens padronizadas nos celulares e redes sociais. Ao se filmar, o chroma-key selvagem trai e não revela. “Partido e armado até os dentes”. No peito descoberto imagens são acidentes. Urgência de uma imagem ruim. Provocação de primeira. “Estou tentando me lembrar da primeira vez que reconheci meu rosto no espelho”. Como nos diz Lacan: “a transformação produzida no sujeito, quando assume uma imagem”, mas nesse caso, qual? Quem? Onde? Corpos sem rosto no chatroulette? (Randolph Lamounier - Delusional Paranoid Disorder)

E o que dizer de máquinas e móveis? Esses me lembram as máquinas de Kafka. “Entrar, sair da máquina, estar na máquina, percorrer-la, aproximar-se dela, ainda faz parte da máquina: são os estados do desejo, independentemente de toda interpretação. A linha de fuga faz parte da máquina.” (DELEUZE e GUATTARI, p. 16, 2014). (Mesa de Inseminação, Lucas Ero)

Explodir televisores revigora a alma e nos faz lembrar de Antonioni em Zabriskie Point (1970). A traquitana armada para explodir a tv parece revelar os bastidores para pensar quem é o espectador. Nós? (Arquivo morto - Felipe Chemicatti, Pedro Carvalho e Ricardo Burgarelli)

LEÇON DES CHOSES

POR LOUISE GANZ

I

Desloco-me para o gramado do Sr. Palomar¹. Ele está decidido a arrancar todas as ervas daninhas, e constata que retirar uma aqui e outra ali é ineficaz. Disposto, então, a inventar um método que possibilite formular as leis gerais que regem os fatos e os fenômenos, e estabelecer definitivamente um conhecimento sobre as ervas, inicia por demarcar um quadrado de 1 x 1 metro para limpá-lo, e assim contar, classificar e arquivar cada tipo de erva. Esse primeiro quadrado será a amostragem, o resultado estável da classificação, aplicável em todo o gramado. Entretanto, durante a limpeza e a coleta das ervas, o Sr. Palomar percebe que este método será inútil, já que existem muitas variáveis, como ervas amarelas, podres, maiores, menores, distribuídas de modo não uniforme dentro do quadrado, ou que estão continuamente em transformação. Deste modo, ele desconsidera este método da amostragem e desloca seu pensamento para uma única folha.

Contenta-se com ela.

Após observá-la com cuidado, passa para outra, com a mesma atenção. Considerar com cuidado uma única e aparentemente insignificante coisa, possibilita-lhe uma abertura para, daí sim,

1 CALVINO, Ítalo. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.



▲ Louise Ganz na Semana Sem Filtro,
na galeria Mamacadela

começar a compreender os fenômenos, em sua arbitrariedade e instabilidade.

A tentativa de produzir a amostragem inicial leva o Sr. Palomar à beira da insanidade, já que ele experimenta a sensação de algo inapreensível somada ao desejo extremo de fazer um arranjo sistemático de coisas, em categorias de afinidades ou caracteres comuns, visando dar estabilidade e ordem às coisas do mundo. Um pouco aquilo que encontramos, em menor escala, nas já antigas encyclopédias, onde encontramos classificados, por ordem alfabética, o conjunto de todos os conhecimentos humanos, com informações acerca de todos os ramos do saber.

As classificações, por princípio, estabilizam o mundo por algum tempo pois indicam direções para uma certa compreensão, e propiciam uma ilusão de conhecimento. As coleções de catálogos de taxonomia da biologia, da botânica, os livros de anatomia, as classificações de obras em museus nos autorizam uma apreensão do mundo e provocam uma agradável sensação de entendimento. Há um encantamento nas classificações pois estas têm a capacidade de ordenação. Os museus, as bienais, as exposições fazem seus recortes a fim de propiciar esse encantamento. O que seria de um museu ou de uma exposição onde tudo estivesse entulhado, desordenado, ou não classificado?

Uma experiência admirável?

Vamos recordar a encyclopédia chinesa, narrada por Borges, onde a organização das coisas não segue critérios de familiaridade, gênero, classe, espécie, tamanho, ou outras propriedades ou qualidades. Deixa-nos em estado de suspensão. Nela está escrito que os animais se dividem em:

*a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) etcetere, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas.*²

A estabilidade é desfeita, a ordem comprehensível é desmontada, e uma tensão ou vibração é gerada pela proximidade de coisas díspares. Conseguimos viver assim? Sem categorias explicáveis? Conseguimos nos livrar das distinções entre arte e não arte? Conseguimos apreciar cada animal em sua singularidade, na justaposição daquele pertencente ao imperador, ou desenhado com um pincel muito fino de pelo de camelo? Conseguimos viver sem ordem?

E sem progresso?

II

Linhos paralelos, distâncias longitudinais desconhecidas, geografia abstrata, planos imaginários e não habitados, cores delimitando propriedades - método de desenho transformado em modo de ocupação do território. Faixas de terra paralelas desenhadas conformando, no chamado Brasil do século XVI, as capitâncias hereditárias. Esta foi uma forma de administração territorial do império português, que, com recursos limitados, delegou a particulares a tarefa de colonização e exploração de determinadas áreas, através da doação de faixas de terra. Esse sistema vigorou sob diversas formas durante o período colonial, do início do século XVI até o século XVIII.

O sistema de latitudes utilizado para a divisão das terras gerou grandes disparidades na extensão das capitâncias. O desenho, abstrato, bidimensional e distanciado, que parcela o território em faixas

² FOUCAULT, Michel. *As palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8a. edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999, prefácio, pág. IX.

xas sobre um mapa, não comprehende a terra como lugar habitado, matéria física, social e ambiental, mas sim como um conceito, e, neste caso, um conceito relacionado à posse, ao controle e à exploração. Garante-se, assim, a ordem em um processo civilizatório hegemônico, que busca ordenar aquilo que é completamente desconhecido e “selvagem”.

A imagem de uma linha contínua em um mapa pode significar limite, fronteira, sem correspondência física com modos de vida ou coisas visíveis na superfície da terra. Dessa forma, a imagem não só é uma ferramenta de representação, mas um instrumento de domínio, pois sobre um mapa pode-se estabelecer traçados de linhas que determinarão, efetivamente, espacialidades e modos de vida. Faz-se necessário um nível de abstração e distanciamento, já que as linhas do mapa determinam fronteiras de domínio e não espaços vividos.

Para muitas culturas, isso é incompreensível.

III

O que isto tem a ver com espaços da arte?

Como outros modos de classificação / não-classificação podem enriquecer os espaços da arte?

Como isto pode romper com as “linhas dominantes desenhadas sobre mapas” ou os sistemas hegemônicos?

IV

Além do desenho como maneira de colonização, exploradores visitantes construíram histórias pela experiência do contato e da aproximação. Intrusos nos distantes trópicos, os civilizadores legitimaram a expansão do seu poder através de narrativas a respeito das novas terras.

Belíssimas montanhas, fertilidade, povos brutos a serem domesticados... Apavorados, encantados e incapazes de compreender radicais diferenças, os conquistadores apoiaram-se num longo caminho de provas físicas e morais para assegurar a veracidade de suas palavras. Enfrentaram, como muitos descreveram, a natureza rebelde da América.

IV

É imperfeita, imatura e atrasada. O termo imaturo e atrasado, lançado sobre essa terra selvagem, tomou conta de todo o imaginário e assim transformou-se em sinônimo de algo indesejável. Mas sim, somos atrasados e imperfeitos. Ser atrasado é, aqui e nesse momento, ser desenvolvido.

No quintal de Dona Zezinha encontramos diversos pés de frutas, já muito antigos, talvez tão antigos como ela. Quem sabe as árvores tenham a sua idade, 86 anos... Ainda no quintal, galinhas, patos, cachorros, cavalos, uma canaleta com água limpa atravessando o terreno. Ao longe avistam-se a cachoeira, de onde a água desce, e os pequenos campos alagados com o plantio de arroz. Sentamo-nos embaixo das árvores para experimentar os diferentes tipos de coco plantados em seu terreno e a diversidade de frutas, verduras e grãos. Dona Zezinha caminha pelo quintal narrando a história das plantas, que vem associada a acontecimentos e a pequenas lembranças. Por entre coisas do passado e pensamentos atuais, conta que seus netos não comem mais as frutas do terreno, pois preferem as “besteiras”, como ela denomina os pacotes de chips e biscoitos. Há alguns anos, decidiu repartir entre seus filhos a terra no entorno da casa, onde cada um dos quatro dedica-se a plantar coco, manga, laranja e arroz. O quintal é repleto de frondosas mangueiras, todas de espécies caípiras.

Atraso como uma forma de expressão no mundo e como uma subversão da perspectiva universal e hegemônica, que construiu, durante séculos, o moderno como categoria preponderante e intensificando a categoria do atrasado terceiro mundo, o país do hemisfério sul, o país emergente.

Modernizar é ser periférico, dependente, excludente e depredatório. Modernizar a Amazônia é reticular e passar trator. Modernizar o cerrado é plantar soja.

V

Numa bela palestra na escola de economia da UFMG, no ano passado, tive a felicidade de ouvir isto: “existem vários sentidos bonitos para a palavra desenvolvimento.” Cito alguns:

“desarollar = tirar a rolha.”

“o que Hegel diz de desenvolvimento = aquilo que já existe latente no ser e que vai se desenvolver. É preciso a semente morrer, desdobrar, para se tornar árvore; tornar outro ser e gerar outras sementes. Isto a partir de um conjunto de negações.”

“adjetivar a palavra desenvolvimento é encapsulá-la (por exemplo: desenvolvimento sustentável).”

VI

Uma intenção utópica neste início de 2017, neste local, neste país, neste planeta.



REPROGRAMAR O MUNDO: UM POUCO SOBRE APROPRIAÇÃO, GODDARD E RANDOLPHO

POR LUIZ LEMOS

APROPRIAÇÃO

a·pro·pri·a·ção

1 Ato ou efeito de apropriar(-se); ação de apoderar-se de algo, legal ou ilegalmente.

2 Ato de tornar algo adaptado ou adequado a um fim ou uso; adaptação, adequação.

3 JUR. Ato de apoderar-se de algo abandonado ou aparentemente sem dono; invasão, ocupação.

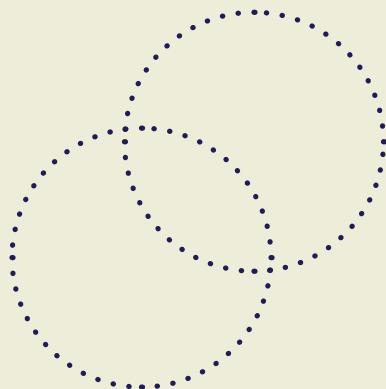
APROPRIAR

a·pro·pri·ar

1 Tomar para si; apoderar(-se), apossar(-se): Essa gente não era de confiança; apropriava o que encontrasse. O bom homem não apropriava para si o que era dos outros. “Era incapaz de apropriar-se do alheio, ou de praticar um abuso de confiança [...]” (SEN).

2 Tornar(-se) próprio, adequado ou conveniente: O motorista apropriou a velocidade às condições do carro. O dia apropria-se a um belo passeio.

(Dicionário Michaelis)



Apropriar e apropriação são palavras que, segundo o dicionário Michaelis, referem-se ao ato de tornar próprio, apoderar-se de algo que outro tem sob direito. Estas palavras dizem também sobre adequar alguma coisa para outros usos, adaptar. Entre estas definições poderia ser inserido, já que vivemos em um tempo em que o digital é destaque, o conceito de reprogramar (tornar a programar, fazer nova programação) quando dito em relação ao trabalho de outro ou em relação ao que já é existente.

Fotos, vídeos, textos, notícias, músicas que são constantemente inseridas em redes sociais são inúmeras vezes cortadas, remontadas e contextualizadas de diversas formas. Tornam-se GIF's, samplers, citações com sentidos diversos do que originalmente foram destinados. Apropriações são realizadas pelos usuários de redes sociais diariamente, compartilhados com outros usuários e em diversas redes da internet. Esta ação, tão comum nas redes digitais, é também muito comum a arte contemporânea em suas mais diversas formas de expressão.

A apropriação nas artes contemporâneas, conceito abordado por Nicholas Bourriaud em seu livro Pós-Produção, trata de artistas que reprogramam obras existentes, dando a trabalhos de arte já consolidados, uma nova roupagem e novos significados, seja pelo recorte de fragmentos da obra, pelo uso do trabalho do outro em contextos diferentes do original, pela aproximação com outras obras.

Relações são criadas e desenvolvidas por artistas a partir de outros trabalhos, um Van Gogh ao lado de uma pintura contemporânea ganha sentidos diversos ao que o artista holandês desejava; Um fragmento das composições de Vivaldi, pode, como exemplo, compor parte dos *Set's* e *playlists* sampleadas das criações de um DJ, que, a partir de diversas apropriações de fragmentos de outros compositores cria novas músicas de sua autoria.

Durante os anos 1990, a democratização da informática e o surgimento do sampleamento criaram uma nova paisagem cultural, cujas figuras emblemáticas são o DJ's e os programadores. O remixador tornou-se mais importante que o instrumentista, a RAVE, mais excitante que um concerto. A supremacia das culturas de apropriação e do novo tratamento dado às formas gera uma moral: as obras pertencem a todos, parafraseando Philippe Thomas "A arte contemporânea tende a abolir a propriedade das formas, ou, pelo menos, a perturbar essas antigas jurisprudências." (Bourriaud, pág. 35)

O trabalho dos DJ's é de aproximação, modificação e criação de músicas a partir de músicas já existentes. O DJ aproxima músicas diversas e, a partir desta proximidade com outros autores, a seleção ganha significado e pessoalidade.

Durante seu Set, o DJ lida com discos, isto é, produtos. Seu trabalho consiste em mostrar seu itinerário pessoal no universo musical (sua *playlist*) e em encadear estes elementos numa determinada ordem, cuidando tanto do encadeamento quanto da construção de um ambiente. [...] O set do DJ assemelha-se a uma exposição de objetos que Marcel Duchamp teria denominado "Ready Mades ajudados" produtos mais ou menos "modificados". (Bourriaud, pág. 39)

Assim como os DJ's, artistas contemporâneos absorvem em seus trabalhos citações de outros. Apropriam-se de tudo: de resíduos culturais, da cultura de massa, de propagandas, músicas, trabalhos de outros artistas (com ou sem licença autoral) e criam, a partir destes recortes, novos significados a partir de proximidades com outros fragmentos.

[...] Não se trata mais de fabricar um objeto, mas de escolher entre os objetos existentes e utilizar ou modificar o item escolhido segundo uma intenção específica. Marcel Broodthaers dizia que, "desde Duchamp, o artista é autor de uma definição" que vem a substituir a definição dos objetos escolhidos. (Bourriaud, pág. 22)

Marcel Duchamp, ao exibir em suas exposições, objetos manufaturados e de cultura de massa retirados de sua função original e inseridos como objetos de arte, problematiza o fazer artístico. Modifica o problema do processo criativo do artista descolando a manualidade da arte. Assim afirma que o ato de selecionar é dar sentido e é o suficiente como trabalho de arte, assim como o esculpir, pintar ou desenhar. Duchamp apropria-se do trabalho de outros e, assim como o DJ confere sentidos as músicas de suas playlists pelo distanciamento e aproximação, cria operações e dá significados aos objetos pelas ações de suplementação: aquelas que inserem o objeto em uma série existente e, simultaneamente, revaloriza a si e a própria tradição renovando-a.

Estas aproximações de fragmentos, trabalhos de terceiros, recortes e deslocamentos conceituais é foco do trabalho de artistas visuais, músicos, cineastas, diretores cênicos, roteiristas. Aqui apontamos como objeto de análise, e buscando discutir modos de apropriação a partir de fragmentos no cinema, a série fílmica de Godard “História(s) do cinema”.

Na série de oito filmes, produzidos entre 1988 e 1998, Godard propôs a contar a história do cinema a partir de fragmentos. Usando filmes antigos, os seus próprios filmes, pintura, fotografia, músicas, referências, intertextos, Godard cria, em sua História do cinema, um ensaio sobre sua interpretação da história cinematográfica partindo de apropriações de outros momentos do cinema e das artes.

Godard cria um auto-retrato desenhado pelos filmes dos outros, através das histórias que o Cinema conta. Realizado entre 1988 e 1998, e dividido em quatro partes, cada uma composta por dois episódios, estas História(s) são um ensaio sobre o Cinema feito com os meios do Cinema, a sua História e a sua interpretação da História, a sua elegia e a sua crítica. Godard projeta-se para o futuro para, a partir da sobreposição de imagens e da polifonia de sons, perguntar “o que é o cinema?”. “As História(s) do Cinema são em primeiro lugar isto: o combate - de um anjo? - contra os ruídos do século, ruídos de massacres, gritos dos que são exterminados ou urros de indignação cobertos pela obscenidade do espetáculo a que o cinema se teria finalmente rendido, quando tínhamos o direito de dele esperar tudo!” (Dominique Païni)

A seleção de recortes e fragmentos propostas por Godard permite a criação de sentidos e significados por meio da construção de camadas e aproximações. Este é o trabalho do diretor, que, assim como Duchamp, dá sentido pela eleição e deslocamento, por meio

de uma montagem repleta de crossovers, superposição de imagens, aproximações de recortes e metáforas. Assim Godard propõe uma história própria do cinema, uma versão caótica e pessoal que busca dar sentido a um imenso arquivo fílmico.

A prática de colagens de Godard é definida por Philippe Dubois como um processo de análise, decomposição e recomposição que ao longo da trajetória do cineasta vai se tornando maciça e sistemática. [...] As experiências foram tomando corpo de forma cada vez mais radical, culminando com obras audiovisuais que provavelmente chegam ao seu ápice com História(s) do Cinema, e em que, renunciando quase que completamente à representação, para Godard “já não havia diegese, narrativa com personagens, universo ficcional, representação e nem mesmo cinema – mas apenas a letra de tudo isso: era a política radical da tábula rasa”. (Ramos de Almeida, pág. 70)

O diretor aproxima imagens distintas, recolhidas ao longo de sua pesquisa a partir de uma extensa e particular filmografia, uma espécie de arquivo criado pelo diretor que serve de base para definições de sentido a partir do contato das cenas. Em seu texto “Introdução a uma verdadeira história do cinema” Godard nos conta um método para a criação desta coleção enquanto descreve um processo que consiste em assistir a um de seus filmes e, logo após, assistir a um filme de outro diretor escolhido:

Escolhi um filme sem referência sistemática da época, mas que hoje penso ter uma referência – que é um dos últimos filmes alemães de Lang, um dos últimos antes de sair da Alemanha. É também um filme muito individualista [...] Mas se escolhi M, o Vampiro de Dusseldorf em relação a Le petit Soldat, é enquanto “eu” atualmente, dizendo-me “será que não existe alguma coisa entre esses dois filmes que me pode fazer ver alguma coisa hoje? (Godard, pág.15)

A História do cinema proposta por Godard é pessoal, uma interpretação única do diretor. Não se baseia em ordem cronológica e não é explícita, se dá por meio das aproximações entre cenas deste arquivo desenvolvido durante os anos de pesquisa e a partir de uma montagem primorosa. “Esse aspecto precisa ficar oculto, pois é algo muito importante: consiste em relacionar as coisas entre si e fazer com que as pessoas vejam as coisas [...] eis o que chamo de montagem... simplesmente uma comparação.” (Godard, pág.12)

A história do cinema que Godard busca contar não é nada explícita, se conta nas referências, no subtexto, nas entrelinhas, nas associações, numa espécie de fluxo de consciência que foi transposto à montagem do filme e para o qual não importam possíveis relações causais entre as imagens e muito menos uma ordem temporal que se estabeleça entre elas, mas sim o fluxo da composição total.

Esta sensação de fluxo confere a História(s) do Cinema um caráter de obra ao mesmo tempo aberta e sólida, fragmentada e una, o que certamente se deve ao uso do vídeo como meio expressivo para a sua composição e à forma como Godard manipula o vídeo com rigor, apesar da liberdade expressiva que fica explícita. (Ramos de Almeida, pág.70)

A montagem de Godard, aqui aparelhando o processo de montagem ao de reprogramação de artistas contemporâneos, seria, então, “separação, e não junção. Em História(s) do Cinema, toda imagem, antes de qualquer coisa, é indício de uma outra imagem e a montagem age muito mais para produzir o choque, a ruptura, do que para construir uma disposição harmônica de imagens e sons no filme.” (Ramos de Almeida, pag. 71)

Godard, redimensiona os filmes já existentes. Cria, a partir de sua interpretação conexões com outros filmes, um impressionante mosaico filmico e, ao se apropriar de recortes destrói as relações originais dos fragmentos em detrimento de sua visão. Godard dá novo sentido e, como disse Brodthaers, é autor de uma definição. Autoria que se forma a partir de outros autores.

Esta sensação de fluxo confere a História(s) do Cinema um caráter de obra ao mesmo tempo aberta e sólida, fragmentada e una, o que certamente se deve ao uso do vídeo como meio expressivo para a sua composição e à forma como Godard manipula o vídeo com rigor, apesar da liberdade expressiva que fica explícita. (Ramos de Almeida, Pág. 71)

Em sua História do cinema, Godard afirma sua postura autoral, cria uma vasta obra aberta, em que insinua a possibilidade de contar a história de modo não linear e interpretativo, como uma construção subjetiva, pessoal de valor político. Entendendo a política como toda a ação humana realizada a partir da escolha ou pela falta dela. Outros artistas, aqui aproximando a História do cinema das artes visuais, tem em seu processo de criação métodos que dialogam com as proposições de Godard.

Em Delusional Paranoid Disorder o jovem artista Randolpho Lamonier¹, de Contagem/MG, faz uso do vídeo e de apropriações distintas para criar uma caótica versão de uma história de solidão, aproximando-se, apesar das distâncias, dos métodos e proposições de Godard.

Delusional Paranoid Disorder é um vídeo que acumula camadas de operações e de significados por meio da junção de imagens diversas: frames de vídeo-chats coletados na internet, GIF's, fragmentos de jogos antigos, filmagens pessoais, fotografias, imagens editadas. Assim como na História do cinema de Godard, o significado do todo se dá pela aproximação e interpretação pessoal de partes desconectadas.

Randolpho não cria, a priori, um roteiro a ser seguido para a criação de seus vídeos, eles são construídos a partir do contato entre fragmentos, algo próximo do modo de montagem e criação de arquivo fílmico proposto por Godard e descrito anteriormente. A montagem ou programação do vídeo se dá de maneira não planejada, em que o resultado final não é previsto anteriormente. Nas palavras do artista:

"Delusional Paranoid Disorder" funciona como uma ilha de edição onde um sujeito anônimo narra, através de uma bizarra linguagem videográfica, sua viagem pelos vales da solidão e da inadequação social. O vídeo combina diferentes procedimentos de captura de imagem como VHS, webcam e fotomontagem onde o deslocamento temporal e a sobreposição de camadas resultam em uma caótica e doentia construção de sentidos.²

O diretor e o jovem artista aproxima-se também do método sistêmico de coleta de imagens visuais e audiovisuais. Godard para a História do Cinema se propôs, com o intuito de retirar e aproximar fragmentos, a assistir dois filmes por dia, um de sua autoria e outro de sua preferência. Randolpho usa da constância e compulsão para criar imagens diárias, que são utilizadas, posteriormente, como parte de seu arquivo de imagens.

Fotografo e filmo quase todos os dias. Para mim é como escrever num

1 Randolpho Lamonier é artista visual de uma nova e potente geração de artistas mineiros. Natural de contagem, o artista desenvolve trabalhos em vídeo, instalações, desenhos e pinturas e vem ganhado espaço de representação no cenário cultural mineiro e Nacional.

2 Randolpho Lamonier: Portfólio.

diário, se bem que muitas vezes essa “escrita” está mais para a crônica ou o ensaio. Esse gesto de constante captura gera um acervo de imagens cada vez maior e mais diversos, o que enriquece muito as possibilidades de construção de narrativas e sentidos na hora da edição. (Randolpho Lamounier, entrevista)

Apropriações diversas e constantes são alvo de investigações por artistas visuais desde as investidas de Duchamp e de seus questionamentos sobre o fazer artístico e as necessidades manuais no trabalho visual. Aparecem, também, como recurso chave para a comunicação da sociedade contemporânea, além de serem indispensáveis para o nascimento da cultura DJ³.

Em vez de se ajoelhar diante das obras do passado, usá-las. Como Tíravanija inscrevendo seu trabalho numa arquitetura de Philip Johnson, como Pierre Huygue refilmado Pasolini, pensar que as obras propõe enredos e que a arte é uma forma de uso do mundo. (Bourriaud, Pág. 110)

A apropriação, reprogramação e citação de trabalhos pré-existentes é, de forma intensa e cada vez mais comum, utilizada pelos artistas visuais e, também, foi recurso para criações icônicas como a História do cinema de Godard ou, como visto anteriormente, por Duchamp com seus “ready mades”.

Assim como os artistas citados e já reconhecidos pela história da arte, estas formas de apropriação de imagens e fragmentos de trabalhos são comuns a trabalhos de jovens artistas como é o caso de Randolpho lamounier, o que nos mostra que esta forma de referência e recorte não é caso isolado e persiste pelo tempo, sendo comum ainda hoje.

Neste artigo, foram discutidas questões que permeiam o recurso da apropriação em linguagens como a música, o cinema e as artes plásticas, trazendo exemplos de artistas e momentos distintos na

3 Bourriaud destaca a cultura DJ:A cultura DJ nega a oposição binária entre a enumeração do emissor e a participação do receptor, que esteve no centro de muitos debates sobre a arte moderna. O trabalho do DJ consiste na concepção de um encadeamento em que as obras deslizam umas sobre as outras, representando ao mesmo tempo um produto, um instrumento e um suporte. Um produtor é um simples emissor para o produtor seguinte, e agora todo artista se move numa rede de formas contíguas que se encaixam ao infinito. O produto pode servir para fazer uma obra, a obra pode voltar a ser objeto: instaura-se uma rotação, determinada pelo uso dado às formas (Bourriaud pág. 42)

história da Arte Contemporânea. Por meio da cultura dos DJ's, da obra de Jean-Luc Godard e do jovem artista mineiro Randolpho Lamonier, transparecem diversas formas da apropriação em arte como recurso de criação contemporânea que, como citações que desconectam-se do texto original, dão significado à outras narrativas. Estas apropriações redimensionam o trabalho artístico que foi usado como inspiração/recorte dando a ele novas camadas de significado desconectadas do seu sentido original.

BIBLIOGRAFIA

GODARD, Jean-Luc. Introdução a uma verdadeira história do cinema. Martins Fontes, 1989.

DE ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos. "Cinema impuro: contaminações entre cinema e vídeo a partir de um olhar sobre a série "História [s] do Cinema", de Jean-Luc Godard." Sessões do Imaginário 16.25 (2011).

BOURRIAUD, Nicolas. "Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo." São Paulo: Martins (2009).

<http://www.fnac.pt/Historias-do-Cinema/a214002>

<https://vimeo.com/142340887> (link do vídeo "Paranoid Delusionl Disorder" de Randolpho Lamonier

CASA CAMELO

A Casa Camelo é uma iniciativa autônoma que atua no campo das Artes Visuais em Belo Horizonte. Em mais de cinco anos de existência, foram realizados diversos projetos com foco no fomento e na difusão da produção artística emergente na cidade. Entre feiras, palestras, exposições, prêmios, residências e rodas de conversa, a Camelo vem desenvolvendo projetos em espaços múltiplos, articulando redes de conexão entre artistas, espaços, galerias e instituições.

MAMACADELA

Hilitios el ma nobit vel essequis magniaspit que vit, siti venimperum ut as min prae nulluptas ad ma pa voluptaquero illorero te molori ditisto magnatia velene verae pos mo vendam, officium velescum faccumsasit aut delectore plaut re dolut odipsa valor rem que sincident. Itatur adis inciatquodit ipitisq uidebiti officatem reratus tionse.

GALPÃO PARAÍSO

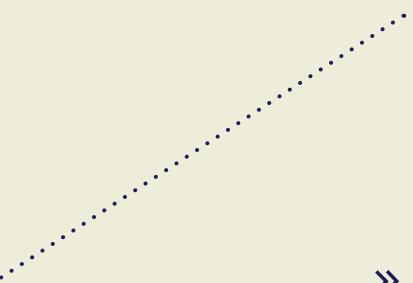
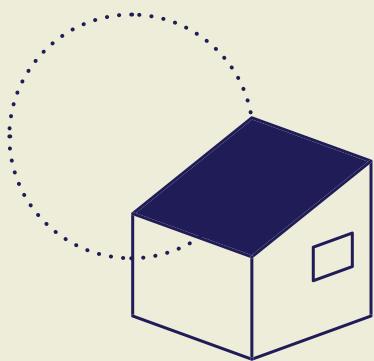
Espaço multidisciplinar independente, que atua abrindo espaços para diversas formas de manifestações artísticas, sejam elas no campo das artes visuais, da música, da dança do teatro, entre outras. O objetivo do Galpão é atuar de forma colaborativa, promovendo o encontro entre os diversos atores que constroem a cena artística de BH.

Criado há 3 anos, o Galpão Paraíso já realizou exposições, oficinas, ensaios de grupos de dança e percussão, além de espetáculos e feiras. O espaço funciona ainda como galeria de arte e ateliê coletivo em diálogo entre diversas áreas.

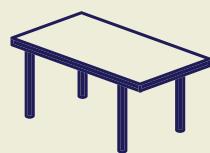
ESTÚDIO GUAYABO

O Guayabo existe no encontro, no compartilhamento de ideias e habilidades: somos um estúdio colaborativo de design, ilustração e artes gráficas. Em processos interdisciplinares e horizontais, realizamos projetos sob demanda e buscamos viabilizar iniciativas autorais independentes.





»



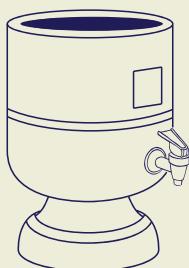
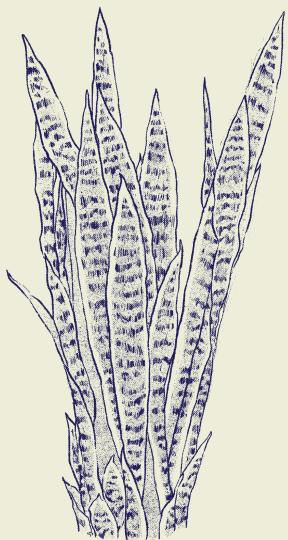
///

Este livro foi realizado com recursos da Lei
Municipal de Incentivo à Cultura da Prefeitura de
Belo Horizonte. Fundação Municipal de Cultura.

Projeto nº 873/2014.

GUAYABO

Projeto gráfico Estúdio Guayabo
Fontes Gravur e Din
Papéis Pólen Soft 80g/m²
Impressão Formato



Realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte