

RESENHAS

Crary, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto. 2012. 166 páginas.
Mauro Trindade

Focado nas transformações do modelo de visão, *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*, de Jonathan Crary, tem sido vastamente utilizado nas últimas duas décadas. Daí a importância de sua chegada ao Brasil, no final de 2012, pela editora carioca Contraponto. A tradução em português de Verrah Chamma mantém as qualidades do original, que prima pela clareza, objetividade e ausência de preciosismo vocabular e de excesso de notas de pé de página. O lançamento auxilia a transposição de barreiras linguísticas e amplia o acesso a um texto fluente e de grande importância para os estudos em história, fotografia, cinema, literatura e artes visuais.

Com a interdisciplinaridade dos *cultural studies*, *Técnicas do observador* investiga as relações entre sociedade, tecnologia e pensamento para tratar da construção histórica da visão moderna no século 19, cujas transformações mais evidentes ocorreram na arte e no entretenimento. Para o autor, essas modificações estavam no bojo de “uma vasta reorganização do conhecimento e das práticas sociais que (...) modificaram as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do ser humano”.

O livro investe contra a concepção do modernismo como fenômeno cultural isolado em ambiente normativo, ante o qual ele representa ruptura e transformação. Segundo Crary, a invenção da fotografia e os movimentos artísticos, de Turner aos impressionistas, são “sintomas tardios” das mudanças na sociedade europeia do século 19, na qual ocorrem inflexões na percepção e na qual se prepara o ob-

servador – em duplo sentido – para novos arranjos de poder. E esse observador é, ao mesmo tempo, causa e efeito da modernidade, entendida como desestabilização e mobilização de signos, códigos, identidades sociais e atividades produtivas de forma sistêmica.

Grande parte do livro fundamenta-se em Michel Foucault, Gilles Deleuze e, mais periféricamente, em Walter Benjamin. Crary recorre ao primeiro, especialmente a *Vigiar e punir*, para sua análise de processos e instituições que modernizaram o sujeito e do modo como novos mecanismos de poder alteraram a subjetividade. Assim ele se aproxima do conceito de dispositivo – desenvolvido por Foucault e problematizado por Deleuze –, que reúne leis, discursos, visualidades, enunciados científicos e proposições filosóficas organizados em rede. “Em grandes épocas históricas altera-se, com a forma existência coletiva da humanidade, o modo da sua percepção sensorial”, escreve Benjamin em *Pequena história da fotografia*, o que poderia servir de epígrafe ao livro.

Crary volta no tempo para estudar a câmera escura como modelo de visão adotado pela Europa durante os séculos 17 e 18, e que foi definidor das relações entre o observador e o mundo. Para o escritor, o regime de objetivação e distanciamento do sujeito em relação ao real que imperava com a ‘camera obscura’ é substituído pela subjetividade corpórea do espectador, transformação que o autor identifica na análise das pós-imagens descritas em *Doutrina das cores*, de Goethe, e na filosofia de Kant. O colapso do antigo modelo de observador coincide com o processo de racionalização e modernização que acomete o século 19 e molda os novos tempos da sociedade industrial.

O livro ainda aponta a profunda “reconfiguração das relações entre o sujeito que observa e os modos de representação” ocorridos a partir dos anos 80 com a chegada dos computadores pessoais, dos

exames clínicos de imagem e dos simuladores de voo, entre outras novas tecnologias. A dissociação contemporânea de visão e observador humano implica novos arranjos de força e radical transformação nos modos de representação a partir do digital. O que é indicativo da perenidade e do alcance de *Técnicas do observador*.

Documenta (13)

Fernanda Pequeno

A primeira pergunta formulada quando se chegava à Documenta 13, de Kassel, era para quem a exposição havia sido feita. Quem teria a possibilidade de passar pelo menos uma semana visitando a exibição? Sim, porque, se você se dispusesse a ver todos os trabalhos na íntegra, seria esse o mínimo de tempo necessário. Ansiosa em minha primeira Documenta, preocupava-me com o pouco tempo que teria para ver tanta coisa. Além do grande número de artistas e trabalhos, a mostra espalhará-se pela cidade – movimento já iniciado em edições anteriores, mas enfatizado em 2012 –, o que exigia o deslocamento físico para fora dos espaços institucionais, localizados perto do museu principal. A isso, somava-se a grande quantidade de vídeos, com em média uma hora de duração, e a forte presença de trabalhos textuais, que demandavam tempo enorme de leitura. Embora a cidade não seja grande, esse descentramento trouxe pontos positivos, mas também gerou certa angústia nos visitantes, que se viram impossibilitados de visitar todos os trabalhos integrantes dessa edição.

Passado o estranhamento inicial, foi necessário, então, criar um roteiro que coubesse dentro dos quatro dias disponíveis, priorizando algumas obras em detrimento de outras, deixando, no entanto, espaço para improvisos e imprevistos, que

ocorrem em qualquer viagem. Seria impossível ver tudo. Mas assim como há muita gente produzindo no mundo atualmente e a diretoria artística oferecia seu recorte, cada espectador precisaria fazer seu próprio roteiro. Com o desenrolar da visita, percebíamos que a grandiosidade da mostra não era megalomania curatorial, mas sim a tentativa de mostrar um panorama da relevante produção em arte contemporânea, embora a Documenta não se pretenda global.

Devido à limitação de uma resenha, optamos por destacar apenas algumas das diversas experiências vividas nessa imersão em arte contemporânea. Os trabalhos que mais marcaram foram os montados no Parque Karlshausen e nos arredores da antiga principal estação de trem, a Hauptbahnhof. Entretanto, espaços institucionais como o Museu Fredericiano e a Nova Galeria merecem destaque e serão brevemente comentados a seguir.

Quando adentramos o Museu Fredericiano, nos deparamos com vento que, embora suave, não passou despercebido. A seguir, ao entrar nas duas amplas salas, descobrimos que essa brisa na realidade era *Eu preciso de algum significado que possa memorizar (a força invisível)*, do artista britânico Ryan Gander. Como algo invisível e prosaico como o vento se pôde materializar de forma tão poética e surpreendente? O trabalho funcionou como boas-vindas e preparação para o que encontramos adiante. Na sala à esquerda, exposta numa vitrina, estava a carta de um artista recusando-se a participar da Documenta. A opção em expor a correspondência, endereçada a Carolyn Christov-Bakargiev – que assinou a diretoria artística da mostra de 2012 – demonstrou transparência nos critérios utilizados para selecionar os participantes, em uma curadoria que deixou à mostra o processo de negociação e pesquisa que antecedeu a montagem da exibição. Nesse sentido, muitos trabalhos contavam também com *folders* explicativos, esboços, projetos, cartas e

outros documentos, que complementavam seu sentido, sendo mesmo acessáveis online.

No museu encontrava-se também o fortíssimo trabalho do francês Kader Attia, *O reparo do Ocidente às culturas extraocidentais*, instalação-arquivo formada por estantes com livros antigos, projeções de slides que mostravam deformações e reparações cirúrgicas de guerra, esculturas tradicionais em madeira do Senegal, fotografias originais de época, elementos metálicos, jornais e revistas antigos, tradicionais estátuas em mármore de Carrara etc., em que o artista discutiu questões relacionadas à colonização e à (im)possibilidade de reparação dos traumas de guerra, tendo para isso criado a ambiência de um museu.

De outra ordem, mas também interessante, eram *Eu não era novo* e *Projeto tela*, obras do italiano Fabio Mauri: tapetes com inscrições dispostos no chão (2009) e desenhos (década de 1950). Oriunda dos anos 50 na Itália e pertencente à geração que antecedeu a Arte Povera, a pesquisa de Mauri pareceu apontar para os caminhos que a arte italiana tomaria a partir dos anos 60 e 70, com Marisa e Mario Merz, Pino Pascali, Alighiero Boetti e outros. Este último, aliás, foi um artista-chave para a direção artística dessa edição. Com livro publicado sobre Arte Povera, Christov-Bakargiev não apenas trouxe *Mapa*, o famoso tapete que Boetti realizou com artesãos afegães em 1971, como montou o trabalho do mexicano Mario Garcia-Torres, que foi a Cabul na tentativa de reconstituir a história perdida do One Hotel — experiência que Boetti realizou entre 1971 e 1977 na capital afegã, espaço que funcionou como sua segunda casa, hospedaria e lugar de trabalho. *Mapa* fora inicialmente produzido para integrar a Documenta 5, mas só chegou à Europa em 1972, e a ideia de trazê-lo a Kassel em 2012 foi tanto de Garcia-Torres, para complementar o sentido de sua projeção *Você já viu a neve?*, quanto da curadoria. Em sua videoinstalação com minuciosa narração, o artista empreendeu

uma análise de imagens do One Hotel e de Cabul, misturando dados coletados e suposições, criando uma ficção em torno de sua história.

A fila para a rotunda — considerada o ‘cérebro’ da exposição, abrigando uma espécie de sùmula dos interesses e pensamentos que guiaram a concepção da Documenta 13 — era sempre grande; nessa pequena área circular, estavam montados trabalhos da fotógrafa Lee Miller que, comissionada pela revista norte-americana *Life* durante a Segunda Guerra Mundial, visitou campos de concentração e estava hospedada no apartamento de Hitler à época de seu suicídio; pinturas, garrafas, livros e outros objetos pertencentes ao italiano Giorgio Morandi; *Princesas Bactrianas*, figuras femininas sentadas provenientes da civilização que, durante o final do terceiro milênio e início do segundo milênio antes de Cristo, habitava a parte central da Ásia. Nesse quebra-cabeça havia, ainda, além de trabalhos de artistas contemporâneos, obras de Man Ray e também peças arqueológicas provenientes do Museu Nacional de Beirute, queimadas durante a guerra civil libanesa. A junção desses e diversos outros ‘artefatos’, aparentemente desconexos, funcionou como metonímia da complexa rede de referências que compunham a exibição.

Na Nova Galeria, espaço institucional que também merece destaque, além de sua coleção, que por si já valeria a visita, a instalação *Folhas de grama*, do canadense Geoffrey Farmer, compunha-se de centenas de recortes fotográficos retirados da revista *Life* entre 1935 e 1985. Misto de fotomontagem em três dimensões e bonecos de sombra, o trabalho impressionou pelo acúmulo: imagens de atrizes e atores mesclam-se a carros, personagens, animais e comidas, em ambiência surrealista. No subsolo da Galeria estavam *Observações*, do eslovaco Roman Ondák, e *Cabaret cruzadas: o caminho para o Cairo*, do egípcio Wael Shawky. A primeira obra constituiu-se de pequenas e lacônicas fotografias em preto e branco recortadas de livro

cujas legendas abriam possibilidades de interpretação, reiteravam sentidos da própria imagem ou os ironizavam. A segunda era um filme com marionetes no qual o artista poeticamente recontava a violência das Cruzadas no Oriente Médio. Essa projeção de Wael Shawky ali se complementava com outro vídeo (também com marionetes, *O arquivo do show de horror*) e uma pequena instalação (uma espécie de maquete, *Palco*): a poesia não tornou os trabalhos menos contundentes, e sua aparente delicadeza não abrandou a crueldade épica da história egípcia, recontada em atmosfera de pesadelo.

O trabalho de Anna Maria Maiolino, *Aqui & Lá*, estava montado em uma das entradas/saídas do Parque Karlsaue, a principal e maior área verde da cidade, na qual inúmeros outros projetos dessa edição da Documenta estavam expostos. Anna Maria escolhera a casa, típica alemã, para ocupar não apenas o interior mas também o entorno. Ao nos aproximar da construção, começamos a ouvir sons de pássaros, que não se encaixavam naquela paisagem. Mais perto, descobrimos que os sons eram apenas uma parte do trabalho e, ao adentrar a casa, vimos no andar térreo uma ocupação feita com argila modelada em formas orgânicas (e não queimada), disposta ao longo dos cômodos, chão, móveis e paredes, em forma que lembrava tanto minhocas ou outros símbolos de alimento e vida (como salsicha, macarrão) quanto excrementos. No andar superior, duas portadas cobertas com folhagens, numa espécie de cerca viva, impediam a entrada. Por fim, no subsolo, de uma ambientação ecoava a gravação de belíssimo texto da artista, por ela mesma recitado: “Escolhi viver e vivo morrendo. (...) O silêncio vem conversar comigo, sussurra baixinho, mas eu sou surda”.

Ainda no Parque Karlsaue, numa clareira da área florestada, os canadenses Jeanet Cardiff e George Bures Miller apresentavam a instalação *Para mil*

anos: a audiência era convidada a sentar e acompanhar a narrativa de cerca de 20 minutos que se desenvolvia até o desfecho com sons de bombardeamento. O posicionamento dos alto-falantes e a variação dos sons faziam com que nos movêssemos como se estivéssemos diante de cena viva. A melancolia que assolava o espectador se assemelhava àquela que se sente diante de outro trabalho da dupla, pertencente ao acervo do Inhotim Instituto de Arte Contemporânea e Jardim Botânico.

Durante um dia inteiro o Parque Karlsaue permaneceu fechado. Fora encontrada uma bomba da Segunda Guerra Mundial, e o risco de sua remoção levou a polícia a cercar a enorme área, impedindo a entrada. Para uma brasileira, a quem a noção de guerra parece um tanto abstrata – apesar da luta pela sobrevivência ser diária e de haver insegurança e violência urbanas, aparentemente não estamos habituados com conflitos dessa proporção –, a experiência de guerra mundial só nessa hora foi parcialmente vivenciada, o que causou assombro.¹ Enfatizando ainda mais essa percepção, *Arrebatamento da rapina*, da dupla Allora e Calzadilla (Jennifer Allora, norte-americana, e Guillermo Calzadilla, cubano), projetado num *bunker* desativado, funcionou muito bem. Filmado em altíssima resolução, o vídeo trazia Bernadette Käfer, uma flautista especializada em instrumentos pré-históricos, tocando uma flauta de 35 mil anos atrás – o instrumento musical mais antigo até hoje encontrado que é feito do osso da asa de um abutre fusco –, na presença de uma ave de espécie semelhante. O enquadramento em *close*, o som agudo da flauta e a qualidade da filmagem realçaram a atmosfera fria e úmida que a caverna evocava, tanto por sua localização subterrânea em forma de túneis quanto por seu uso como abrigo antibombas durante a Segunda Guerra Mundial, o que ciclicamente salientou o aspecto sombrio de ambos.

Montados na antiga estação de trem de Kassel, a Hauptbahnhof, merecem destaque *A recusa do tempo*, do sul-africano William Kentridge, uma impressionante ópera que, projetada nas diferentes paredes de um armazém cenografado de forma a enfatizar a imersão, misturava teatro de sombras, metrônimos, megafones a complexa ambientação musical, trazendo elementos presentes em outros trabalhos do artista (maquinário, relógios, autorretrato) e assim reiterando seu campo de interesse e pesquisa; e o trabalho de Cardiff e Miller, intitulado *Estação modificada videocaminhada*, para ser visualizado em *ipods* disponibilizados ao público. A obra colocou os espectadores em pontos centrais da estação, funcionando como espécie de videoguia e causando confusão: olhando para o dispositivo tinha-se uma história se desenrolando, olhando ao redor, deparava-se com outra realidade, o que propôs ao espectador uma suspensão e a transposição de temporalidades diferentes.

Outro trabalho fora dos espaços institucionais que merece destaque é *Arranhando coisas que eu poderia negar*, do libanês Walid Raad. Montada num antigo armazém reconstruído para tornar-se uma mesquita (o que ainda não foi efetivado), a instalação mesclava documentações e reflexões poéticas do artista sobre a história da arte no mundo árabe, através de gráficos, maquetes, textos, desenhos e documentos.

A proposição de Tino Sehgal foi surpreendente. Embora presente no índice e no mapa do catálogo, ao buscar mais informações, percebemos que a página referente ao artista não estava impressa. Seria um erro? Encaminhamo-nos, então, para o espaço indicado e fomos arrebatados numa experiência. *Essa variação* acontecia numa sala escura, com algumas arquibancadas em sua periferia. Nesse espaço havia pessoas cantando, e a primeira sensação foi de arrepio. O artista nos tirara o chão, ao nos colocar num ambiente sem ilumi-

nação, para em seguida nos restituir uma experiência epifânica, a um só tempo amedrontadora e prazerosa, ao nos envolver com canções. O artista evita o registro de suas ações, de forma que foi sua a opção de não participar do catálogo, para que não houvesse fotos de sua proposição, o que lhe diminuiria o impacto.

Em *Duas danças*, versão filmada de *Teatro Deficiente*, em que dois atores portadores de síndrome de Down dançam, cantam e atuam, o coreógrafo francês Jérôme Bel salientou seu interesse por *performers* amadores. Trabalhando com atores do Teatro Hora, de Zurique, Bel performou e projetou sua peça no antigo Cinema Kaskade, no Centro de Kassel.

Houve intensa programação paralela, não oficial, da qual destacamos a ocupação de uma casa por jovens artistas, durante o mês de julho, em que aconteciam oficinas, *shows*, conversas, festas etc. e, em sentido mais cômico, o projeto *Kassler Dokumente*, que fotografava pessoas degustando comida alemã. A pequena cidade, portanto, pulsava arte e pensamento, em propostas que resgatavam espaços, promoviam encontros e recuperavam lugares.

Em entrevista de 2008, quando perguntada sobre o que seria fascinante na organização da Documenta, Carolyn Christov-Bakargiev explicou que o tempo estendido para fazer a pesquisa (cinco anos) seria o grande diferencial, possibilitando que algo significativo fosse montado. Da mesma forma, a exposição pareceu exigir de nós um tempo grande de processamento, como se as proposições e operações conceituais dos participantes e da curadora precisassem de decantação e amadurecimento para assimilação pelo visitante. Nos dias atuais, em que multiplicam-se feiras de apenas quatro dias ou uma semana, ou eventos efêmeros que valorizam a espetacularização, uma exposição que leva cinco

anos para ser montada, que fica quase três meses em cartaz e que demanda tempo, esforço e disponibilidade do público, tanto para visitá-la quanto para “lê-la” e “degluti-la”, funcionou como fértil campo de pesquisa. Além disso, as publicações, os programas de visita guiada e a ampla presença de impressos que acompanhavam os trabalhos parecem ter compensado a falta de sinalização da localização dos trabalhos pela cidade.

Nesse sentido, a diretoria artística da Documenta 13 foi audaciosa e não só trouxe questões que estão na ordem do dia, mas das quais pouco se fala, como tocou feridas ainda não cicatrizadas, seja pelos alemães ou por nações devastadas por guerras atuais. A história de Kassel e da Alemanha foram (re)discutidas, e outras arqueologias foram empreendidas, mas, como aponta Jacinto Lageira no texto “Reparando, resistindo” – sobre o trabalho de Kader Attia –, a possibilidade de reparação da arte diante das narrativas históricas e repressões sociais ainda é pequena. No entanto, ao abordar temas urgentes e atuais, a “autoria” dessa edição da maior e mais importante exposição de arte contemporânea do mundo disse a que veio e quais eram suas matrizes políticas e teóricas. A publicação dos cadernos, tanto quanto a programação de filmes e a participação de coreógrafos, ativistas, músicos e intelectuais, além da presença estrita de artistas, só corroboraram, aliás, a importância dessa edição da Documenta, que ocorreu em Kassel, mas também em Cabul e Bamiyan, Afeganistão, em Alexandria e no Cairo, Egito, e em Banff, Canadá, fosse por meio de ações artísticas, seminários, workshops ou parte da exposição. Também o ato simbólico da curadora de replantar uma macieira proveniente de um campo de concentração em Dachau de 1944, embora não apagasse os horrores da guerra, não deixou de funcionar como uma espécie de *mea culpa*, ainda difícil de ser feita pelos alemães. Por fim, a larga presença de trabalhos

políticos e conceituais e menos formais e a grande participação de artistas do Oriente Médio e do Extremo Oriente pareceram demonstrar o quanto a arte, a cultura e o pensamento constituem, ainda hoje, o campo do possível.

NOTA

1 Kassel foi muito bombardeada durante a Segunda Guerra Mundial, e parece ser bastante comum encontrar bombas quando se escava a cidade. Embora aparentemente recorrente, era para mim uma hipótese abstrata, e a vivência desse episódio real me foi espantosa. Muitos trabalhos dessa Documenta, dentre os quais destaco *O que a poeira subirá?*, do norte-americano Michael Rakovitz, e *Uma pequena história de colapsos*, da também norte-americana Mariam Ghani, tratavam diretamente dos bombardeios em Kassel, das ruínas de seus monumentos e de arqueologias para suas reconstruções.

Bishop, Claire. **Artificial hells**: participatory art and the politics of spectatorship. London/ New York: Verso, 2012. 386 páginas.

Marília Palmeira

Um artista pagou ao pai de uma família da classe trabalhadora, composta ainda por mãe e filho, o dobro do que o homem ganhava diariamente para que permanecessem em exposição sobre um pedestal num instituto de arte. Outro artista declarou que seu país era sua obra de arte, seu *objet-trouvé*, entre o Natal e o Ano Novo – incluindo todos os seus habitantes.

Um artista pagou para que homens brancos penetrassem mulheres brancas e, num segundo momento, mulheres negras. Para que, então, esses homens penetrassem outros homens igualmente brancos e, depois, homens negros. Pagou para que homens negros penetrassem mulheres negras e, depois, outros homens negros. Pagou,

ainda, para que homens negros penetrassem mulheres brancas e, no último ato do vídeo de 45 minutos, para que homens negros penetrassem homens brancos.

Outro artista pagou para que nove adolescentes dançassem músicas pop das últimas quatro décadas durante oito horas, ao longo de dois dias consecutivos, em frente a uma parede cor-de-rosa. Inúmeros outros artistas convenceram, mesmo sem pagar, ou até obrigaram pessoas comuns a participar de seus projetos. Algumas vezes, sem que elas soubessem.

O livro *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*, da historiadora e crítica de arte Claire Bishop, atualmente professora do Cuny Graduate Center, em Nova York, problematiza essas e outras propostas relacionadas à tentativa ressurgida nos anos 90 de redimensionar as relações com o público. “Infernos artificiais” foi uma expressão cunhada por André Breton para se referir às atividades dadás parisienses que deixaram os cabarés para ganhar as ruas, em busca de pessoas reais para participar de suas ações – entre elas a excursão a uma igreja de pouco interesse e o julgamento de um autor anarquista convertido em nacionalista de direita que, não comparecendo, foi habilmente substituído por um boneco.

A apropriação do título do texto de Breton de 1921 para dar nome à obra lançada em 2012 retoma, por um lado, o conceito de antagonismo a partir do qual Claire Bishop atacou a utopia formalista em *Estética relacional* (1997), de Nicolas Bourriaud, em artigo publicado em 2004 pela revista *October*. Semanticamente, “infernos artificiais” é expressão menos conveniente ao otimismo e bom-mocismo que às controvérsias morais que muitos desses trabalhos suscitam. Por outro lado, o historiográfico, a escolha do título evidencia a acertada posição da autora em aproximar as práticas participativas surgidas nos anos 90 da-

quelas mesmo anteriores aos anos 60 – *the social turn* seria, na realidade, *the social re-turn*, uma aproximação que Bourriaud parece evitar.

Vale ressaltar que Bourriaud raramente é mencionado no livro de Bishop, e, quando isso ocorre, é para desvincular sua obra da dele, apesar da semelhança (em poucos casos coincidência) entre os artistas abordados. Os artistas tratados pela autora estariam mais interessados na participação como um processo politizado do que numa estética relacional formal, que seria um mero discurso promotor do ingresso da prática em museus e galerias. Em que medida o discurso de Bishop não cumpre o mesmo papel é um belo questionamento a ser feito.

A obra se divide em nove capítulos, alguns dos quais já haviam sido publicados em versão resumida no formato de artigos em revistas de arte, como é o caso de “The social turn: collaboration and its discontents”, que saiu na *Artforum* em 2006 e foi traduzido pela *Concinnitas* em 2008. Esses artigos esquentaram o debate com outros autores, como o estadunidense Grant Kester, alfinetado pela autora por sua condescendência com a sobreposição das esferas ética e estética.

Também em 2006, Bishop editou *Participation*, uma coletânea de textos sobre o tema da Whitechapel Gallery e The MIT Press – em que reúne textos teóricos de Umberto Eco, Roland Barthes, Félix Guattari, Guy Debord, Jacques Rancière, Hal Foster, entre outros, mas também escritos de artistas como Allan Kaprow, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Joseph Beuys e Carsten Höller. O livro lançado em junho do ano passado é a culminância dessas pesquisas e disputas críticas.

Como nomear esse tipo de prática artística expandida pós-ateliê, que produz mais situações que objetos, se dirigindo antes a coprodutores/participadores que a observadores/espectadores? Socialmente engajada, comunitária, dialógica, par-

participativa, colaborativa, contextual, prática social? O texto, embasado na articulação de Rancière entre estética e política, começa com o reconhecimento de que não existe terminologia definida para designar o fenômeno estudado, assume o termo “participação” e anuncia a questão fulcral da obra: uma busca do instrumental crítico para discutir e estabelecer um juízo estético além dos critérios formal e moral para esse tipo de prática.

Pelo critério formal, não importaria o conteúdo, a intenção, mas o simples fato de que a obra promove, ou mesmo se torna pano de fundo para que se dê uma relação. O critério moral atrairia ainda mais complexidades, pois o fracasso/êxito do trabalho não pode ser simplesmente medido pelo fato de ter cumprido uma função social e ser um bom modelo de participação. De uma contestação da passividade da sociedade do espetáculo, se passaria facilmente à etapa de cumprir uma função no sistema neoliberal e, diametralmente, à ativação de um público que é coagido a participar – assim como no capitalismo é coagido a consumir. Em 1968, o Atelier Populaire produziu um cartaz com os dizeres “*Je participe, tu participes, il participe, nous participons, vous participez, ils profitent*”.

Embora Bishop procure caracterizar um fenômeno que emerge essencialmente na década de 1990 e na seguinte, define três momentos históricos para balizar sua investigação: a vanguarda histórica europeia em torno de 1917, os acontecimentos de maio de 1968 e, como marco mais significativo beirando os anos 90, a queda do muro de Berlim em 1989. Concentra-se no contexto europeu e busca equivalentes artísticos para os processos políticos do século 20 mais à luz do teatro, da performance, do corpo individual e social posto em ação do que através das rupturas da pintura ou do ready-made.

Nessa perspectiva, Bishop descreve seu segundo capítulo como uma pré-história da participação contemporânea, um microcosmo para desdobra-

mentos futuros. Analisa a importância da performance para o futurismo, as *serate* e suas estratégias de incitação emocional de uma audiência de massa dinamicamente destruidora, que respondia com violência, lançando ovos e vegetais, trazendo suas buzinas, sinos, apitos e cartazes agressivos, efetivando a participação via negação.

Na Rússia pós-revolucionária, a autora aborda o patrulhamento contra a especialização e o individualismo da arte burguesa, e o esforço do teatro Proletkult para ser compreensível. A seguir, concentra-se nos espetáculos de massa, a exemplo da encenação da tomada do Palácio de Inverno em 1920, com oito mil participantes e dez mil espectadores.

Ainda em território vermelho, discorre sobre as inovações na música. As orquestras sem maestro, os músicos sentados em círculo para aumentar o contato visual e diminuir os inevitáveis desencontros não se comparam à “Sinfonia das buzinas”, iniciada pelo mesmo músico que propôs confiscar e destruir todos os pianos. Nela, o regente, de um telhado, transformava a cidade num amplo auditório para uma orquestra de ruídos industriais.

Conclui o capítulo com Dadá Paris. Assim como os futuristas, os dadaístas também foram belicamente metralhados com objetos diversos: Tzara orgulhosamente nomeia ovos, moedas, repolhos e bifés. A influência de André Breton, dirigida para além desse caos anárquico, resultou em outros posicionamentos e na substituição do cabaré pela rua. Aos três casos de estudo, microcosmos dos pontos nodais do discurso contemporâneo acerca da participação, corresponderiam três posições políticas: o fascismo italiano, o bolchevismo russo e a rejeição ao sentimento nacionalista no pós-guerra francês.

O terceiro capítulo é dedicado às propostas da Internacional Situacionista ao lado daquelas do Groupe de Recherche d’Art Visuel – Grav e dos happenings de Jean-Jacques Lebel, relacionando-

as a três formas de posicionamentos políticos, respectivamente: um marxismo dogmático, antivisual, um populismo tecnofílico de centro-esquerda e um anarquismo sexualmente liberado.

O quarto capítulo, “Social sadism made explicit”, mostra as facetas do artista como sadista, terrorista, torturador, manipulador. Desloca o foco para a Argentina dos anos 60 e 70, refletindo sobre a arte conceitual participativa realizada em Buenos Aires sob a influência de Oscar Masotta. Trata também do Ciclo de Arte Experimental de Rosário e das inovações teatrais de um brasileiro exilado na argentina: Augusto Boal.

No quinto capítulo, volta-se para as práticas artísticas que valorizam a liberdade individual e os não tão políticos atos e cerimônias cotidianas em países de regime socialista sob a esfera de influência soviética. O período pós-68 no Reino Unido é tema do sexto capítulo, com destaque para duas estratégias – a interação do artista colocado dentro de uma empresa ou órgão do governo através do APG, Artist’s Placement Group, que realiza esse agenciamento, e a atuação de artistas em comunidades.

A arte participativa como projeto no contexto europeu, a partir dos anos 90, é examinada no sétimo capítulo, em que a autora reconhece o surgimento de um certo impulso de pensamento de esquerda na Europa ocidental após o colapso das grandes narrativas políticas de 1989. A arte como projeto teria surgido, justamente, num momento de ausência de um projeto social.

O oitavo capítulo assume tom menos histórico ao analisar e oferecer uma tipologia provisória de propostas atuais em que o artista nem sempre está presente, trazendo outros corpos à cena e lhes delegando a ação. Estão incluídos nesse grupo artistas como Maurizio Cattelan, Santiago Sierra, Tino Sehgal, Dora García, Gillian Wearing, Artur Zmijewski e Phil Collins. A relação entre os projetos participativos e os educativos, como a

Universidade Livre Internacional de Beuys ou a Cátedra Arte de Conducta, de Tania Bruguera, é tema do nono e último capítulo.

Em escrita clara e direta, *Artificial Hells* oferece um interessante, embora assumidamente incompleto panorama contextualizado das práticas participativas recentes. É obra reflexiva que aponta o caráter irreconciliável da crítica artística e da crítica social para afirmar a contradição inerente do regime estético, sua situação de contínua tensão. Eu não o retirarei de meu purgatório. Em alguns momentos, emergem esquemas simplificados das questões em jogo, como a afirmação categórica de que os melhores exemplos da arte brasileira dos 60 e 70 são sensoriais. Comparativamente, os argentinos convidariam ao pensamento analítico. Estou certa de que a arte produzida nesses países é mais multifacetada do que isso. Ao longo do texto, a autora britânica insiste também na oposição entre contextos ocidentais e não ocidentais (brasileiros, dirijam-se ao último grupo). Revela, na introdução, sua motivação inicial de construir uma contra-história (cujo centro é, apesar das excursões não ocidentais, o Reino Unido), o que explicaria, junto a um argumento teórico, as raras referências ao contexto norte-americano.

Merece ser lido, como motivação para criar outras contra-histórias.

Gerhard Richter – Panorama

Centre Pompidou, Paris

6 de julho de 2012 a 24 setembro de 2012

Curadoria parisiense de Camille Morineau

Analu Cunha

Gerhard Richter dispensa apresentações: três das mais importantes instituições de arte exibiram a retrospectiva Panorama em comemoração aos 80 anos de seu nascimento. A mostra, que passou

pela Tate Modern em Londres e pela Neue Nationalgalerie, em Berlim, abrange sua produção da década de 1960 à de 2000. No Centre Pompidou, foram apresentadas cerca de 150 obras em ordem temática e cronológica.

O desenho museológico, com salas intercaladas por aberturas e paredes, oferece possibilidades variadas de leituras das obras e de aproximações entre elas. No centro da montagem, um triângulo representa o ângulo de visão do olho humano. Na extensão de uma de suas faces internas, uma pincelada horizontal, ampliada ao paroxismo, leva o espectador a seu vértice, onde uma pequena esfera de metal polido apreende sua imagem para devolvê-la já imersa no panorama, como que para lembrá-lo de seu inelutável pertencimento ao reino das imagens.

Na base do triângulo no centro da mostra, oposta ao vértice em que repousa a esfera ocular, há, lado a lado, três elementos: a pintura cinza e fosca *Gris* (1973), a reflexiva sobreposição de vidros de *11 panneaux* (2004) e uma passagem. Por ela, num jogo de enquadramentos, reflexos e transparências, vemos as janelas do Beaubourg e, sim, a cidade lá fora.

O título da exposição – Panorama, do grego “visão do todo” – solicita olhar o mundo sob um determinado ponto de vista. Panorama é também um dos primeiros dispositivos de imersão na imagem, criado pelo irlandês Robert Barker no século 18, ao pintar a vista circular de Edimburgo. O panorama requisitava novo regime de atenção do espectador e a atração não passou indiferente pela história da arte. A mostra de Richter não está muito longe do recurso utilizado nas *Nymphéas*, de Monet: a diferença é que, agora, a pintura precisa mostrar-se pelo avesso, fazer-se dispersiva, esgarçada, contaminada; exhibir-se como artifício. Os jogos de opostos são caros ao pintor: Benjamin Buchloh, principal teórico de sua obra, sublinha os procedimentos dialéticos (amnésia/memória, figuração/abstração etc.) recorrentes em seu trabalho. Fotografia e pin-

tura são confrontadas e interrogadas à exaustão, de todas as formas, postas face a face, seguidamente *en abîme*.

A exposição começa com a produção dos anos 60. Nas primeiras salas, Richter apresenta seus fantasmas e contradições: aviões de guerra, recortes de revista, seu álbum de família, Stieglitz (*Nuages*, 1970), Duchamp. Mais adiante, a imagem de dois de seus tios, *Tante Marianne*, 1965 (que o segura, ainda bebê, no colo) e *Oncle Rudi*, 1965, oficial nazista morto na guerra. Muito próximo, seu sogro, o médico nazista Heinrich Eufinger (*Famille au bord de la mer*, 1964), um dos prováveis responsáveis pela esterilização eugenista de sua tia Marianne, morta pelo programa de eutanásia do Terceiro Reich. Um dos quadros mais emblemáticos dessa fase representa sua mulher, Ema (*Nu sur un escalier*, 1966), que inicia o diálogo com Duchamp. Quase em frente, *4 panneaux de verre*, 1967, leva adiante as questões sobre a pintura presentes em *“Le grande verre (1915-1923)”*. A conversa com Duchamp prossegue até a produção mais recente e, tanto os *panneaux* quanto as pinturas em vidro pontuam a exposição até a última sala.

Nela, ao lado de algumas abstrações, pinturas figurativas e digitais, esgarçada, quase despercebida, *Septembre*, de 2005, nos lembra que a imagem em Richter – como, aliás, em Warburg – é memória partilhada. A exposição apresenta as escolhas de um dos maiores cronistas contemporâneos da imagem: o artista fez o inventário imagético dos últimos 80 anos, o que implica, necessariamente, encerrar com a imagem do “maior dos golpes contra [este] império do visível”.¹

NOTA

1 Mondzain, Marie-José. *A imagem pode matar?* Lisboa: Vega, 2009, p. 70.