UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

Juliana Froehlich

**JUVENTUDE E ARTE CONTEMPORÂNEA: INDEFINIÇÃO E
ITINERÂNCIA EM NOVE OBRAS E DUAS EXPOSIÇÕES DE INÊS
MOURA.**

São Paulo
2013

Juliana Froehlich

**JUVENTUDE E ARTE CONTEMPORÂNEA: INDEFINIÇÃO E
ITINERÂNCIA EM NOVE OBRAS E DUAS EXPOSIÇÕES DE INÊS
MOURA.**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação Interunidades em Estética
e História da Arte da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Metodologia e Epistemologia da Arte

Orientadora: Profa. Dra. Carmen Sylvia Guimarães Aranha

São Paulo
2013

Froehlich, Juliana

Juventude e arte contemporânea: indefinição e itinerância em nove obras e duas exposições de Inês Moura. São Paulo (SP), 2013.

190f. il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós- Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo)

Orientadora: Profa. Dra. Carmen Sylvia Guimarães Aranha

1. Arte contemporânea. 2. Geração jovem. 3. Sistema da arte. 4. Novo e Tradição.

FROEHLICH, Juliana. **Juventude e arte contemporânea:** indefinição e itinerância em nove obras e duas exposições de Inês Moura. 2013. 190f. Dissertação (Mestrado) – Programa Interunidades de Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Banca Examinadora

À Vera Lucia, minha mãe, que me ensinou a ver.

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

À professora Carmen Aranha pela orientação, apesar do difícil tema da dissertação e das suas dificuldades físicas nos momentos finais, em que sua contribuição era indispensável.

À Inês Moura sem a qual esse trabalho, meu crescimento e minhas reflexões jamais seriam possíveis.

Ao professor Ricardo Fabbrini pela rica contribuição na qualificação, as conversas e as orientações tão importantes para mim e para esta dissertação. Um professor tão querido por todos os seus alunos, unanimemente.

À professora Cristina Bonfiglioli pelas conversas, desabafos, leituras dos meus textos e orientações.

Ao professor Rubens Machado por me acolher em sala de aula e no grupo de estudo de cinema experimental e experimentalismo na crítica.

Ao professor Cristian Borges pela monitoria PAE e por me ensinar a profundidade das imagens e do pensamento cinematográfico.

Ao professor Cauê Alves pelas questões apontadas na qualificação.

Ao Anderson Aparecido Lima da Silva, meu professor de redação, meu amigo que contribuiu consideravelmente para a minha formação de pesquisadora.

À Andrea Feldon pela contribuição na diagramação deste trabalho e por ser uma amiga tão fiel.

Ao Tiago Marin pela paciência, pela contribuição e pelas discussões sempre agradáveis. Amigo fiel, que leu outros trabalhos, apesar de sempre querer ler este.

Ao meu pai Augusto Froehlich pelo computador, instrumento sem o qual é impossível trabalhar.

Ao meu avô Claudio Froehlich por contribuir com a minha formação e acreditar em mim, apesar de escolher uma carreira tão difícil. O mesmo vale para meu tio Otávio e minha tia Claudia.

Às minhas avós que me educaram.

À Sueli por me indicar o caminho do meio.

Ao professor Hugo Fortes pelas conversas.

Aos colegas do grupo de estudo em Estética Contemporânea do departamento de Filosofia da USP, especialmente ao Fabiano, Ruy, Alice, Antonio e Mariana.

Aos artistas Sérgio Fernandes, Rita Vidal, Alexandre Barbosa, Sofia Costa Pinto, Rafael Coutinho e os demais do ateliê coletivo da Barão de Bananal, que aceitaram me receber semanalmente.

Aos amigos Helena, Gisele, Hadrien e Bianca que acompanharam mesmo que de longe meu trabalho e à Camila que me ajudou nos últimos detalhes.

Ao Gustavo Racy pela paciência, carinho e companhia nos meses finais.

Resumo:

Este trabalho é fruto do questionamento do uso da categoria de “jovem arte contemporânea”, uma categoria que demanda o novo e a novidade de uma geração de artistas. A partir da suspensão de tal categoria, procuramos adentrar o fenômeno da criação de Inês Moura, artista portuguesa residente no Brasil, considerada jovem pela idade e por margear o circuito da arte contemporânea, do qual almeja participar. Buscamos, assim, durante oito meses, ao frequentar o ateliê da artista e a criação de suas obras, indícios do que poderia ser um possível imaginário de uma geração jovem de artistas atuais que produziram trabalhos artísticos entre os anos de 2009 e 2013. A partir da pesquisa em ateliê selecionamos obras e exposições de Inês Moura que pudemos acompanhar e das quais tínhamos acesso às imagens. Desse modo, o leitor pode ter acesso às obras e exposições das quais acompanhamos o processo. As mesmas imagens foram fragmentadas em formatos fixos ao longo de cada tópico, os quais formam um percurso visual a cada página, que complementa, ilustra e, por vezes, possui sua própria narrativa junto ao texto. Esse texto tem um formato híbrido de discurso escrito e discurso de imagens que se comunicam. Forma que pretende possibilitar ao leitor uma proximidade das obras e exposições da artista Inês Moura. Por fim, é possível identificar, a partir das obras, assim como do que está em obra de uma artista e, talvez, de uma geração, que não há um projeto que busca o novo, são artistas que insistem em nada mais do que participar do circuito da arte contemporânea, o qual persiste em mantê-los na margem e sob a categoria de juventude.

Palavras-chave: arte contemporânea; geração jovem; sistema da arte; novo e tradição.

Abstract:

This dissertation is the result of questioning the young contemporary art category, that demands the new and the innovation from an artist generation. After this category's suspension we intended to approach the creation phenomenon of Inês Moura, a Portuguese artist resident in Brazil who is considered young due to both her age and her marginal action towards art's circuit, in which she longs to take part. Considering this, during eight months attending weekly the artist's studio and her work's creation, we have searched traces of what could be an imaginary of a young artist's generation, artists who have produced between 2009 and 2013. After deep research in the studio, we have selected some of Inês Moura's works and exhibitions that we could see along those eight months and that we also had access to the images. Thus, the reader can have access to the art works and exhibitions that we have attended the process of creation. The same images were fragmented in fixed formats and posed alongside the text. Those images complement, illustrate and sometimes provide their own narrative. This dissertation has a hybrid format, written and illustrated discourse, that communicate with each other. This format intends to give the reader proximity to Inês Moura's works and exhibitions. At last, it is possible to identify, that there is no project that look for the new considering some artistic works and this artist's generation. Those are artists that insist in nothing but participate in the contemporary art system and circuit, which persists to maintain them at the margin and under the youth category.

Keywords: contemporary art; young generation; art's system; new and tradition.

“Isto é, fazer o que se pode, e não o que se quer; fazer o que se quer a partir do que se pode, fazer o que se quer com aquilo que se tem, e não sonhar o impossível”

Jean-Luc Godard.

Sumário

Introdução.....	12
Flutuações.....	33
∞ <i>Navegações #1 e Tanto Mar módulo #1</i>	
∞ <i>Divagações Poéticas</i>	
∞ <i>Lugares e Our relationship explained by nature #2</i>	
Sobrevivência.....	82
∞ <i>Paisagens</i>	
∞ <i>Our relationship explained by nature #1</i>	
∞ <i>Herbarium in loco</i>	
<i>Entre artistas</i>	127
∞ <i>Aduana</i>	
∞ <i>Uma América</i>	
∞ <i>Vou te contar me</i>	
Considerações Finais.....	170
Diário Fotográfico.....	176
Índice remissivo de fragmentos.....	184
Referências Bibliográficas.....	186

Introdução

Problemáticas geracionais raramente são abordadas no momento em que acontecem. O caráter fugidio do presente, daquilo que foi e que ao mesmo tempo será, dificulta a apreensão do mesmo à medida que dele nos aproximamos. Este é o desafio proposto a esta pesquisa e agora ao leitor. Nosso objetivo é encontrar indícios de uma geração de jovens artistas atuais a partir de aspectos da criação de obras de arte de Inês Moura, artista portuguesa residente no Brasil. Dentro do trânsito temporal da criação, da geração e do trânsito espacial da artista e de suas obras é possível abordar apenas fragmentos. Sendo a nossa proposta abordar arte, artista e obras como um mistério a ser visto e jamais desvelado¹, qualquer abordagem geral ou universal correria o risco de ser reducionista.

A artista e as produções analisadas são compreendidas como enigmas, logo, merecedoras de reflexões, não precisamente de conclusões e afirmações que encerrem suas possibilidades de ser. “Está longe a pretensão de resolver o enigma. Permanece a tarefa de ver o enigma”². Partimos assim do que é possível “ver” em algumas obras e do que os caminhos de sua criação apontam como possível interpretação, não somente como objeto artístico, mas como pertencentes (obra e artista) a uma geração. Geração esta sem qualquer definição precisa ou estanque, por se tratar do presente.

¹HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Edições 70, 2010.

²Ibid., p. 201.

Para abordar o presente da arte foi preciso vivê-lo. Com esse objetivo, semanalmente, durante oito meses, tivemos a permissão de frequentar o ateliê de Inês Moura; o qual em um primeiro momento era sua casa e depois passou a ser um ateliê coletivo. Assim, não só frequentamos seus trabalhos como também o de outros artistas, poetas, fotógrafos, quadrinhistas que produziam na mesma época que ela.

Uma questão norteou esta pesquisa em todo o seu processo, desde o projeto até este texto final: o que caracterizaria o imaginário de uma juventude artística entre os anos de 2009 e 2013? Ou seja, o imaginário em obras de artistas que podem ser compreendidos como jovens que produziram trabalhos visuais entre os anos aqui recortados.

Sendo o objeto geral o imaginário de artistas, por que eleger um? Partiu-se do princípio que o recorte haveria de ser feito em um momento ou outro. Assim, dado que os discursos sobre os artistas em geral dificilmente alcançam suas vivências, a escolha foi aprofundar na vivência de uma artista e suas obras. Para, então, a partir delas podermos tecer reflexões mais profundas que remetessem ao imaginário de uma geração, aproximando dessas reflexões, quando necessário, outras obras e artistas, posto que consideramos que o imaginário de Inês Moura é compartilhado com outros artistas igualmente jovens e itinerantes.

Logo, nosso caminho é acompanhar a criação de obras de uma “jovem artista”, de forma que ela e seus trabalhos sejam pensados a partir do que eles mesmos apresentam e desvelam. “Em outras palavras, para saber o que é a subjetividade produtora, temos que partir do caso [der Fall] e não

da regra ou de regras, ainda mais quando essas são abstratas e resultam de um entendimento limitado”³.

A geração de Inês Moura se depara com indefinições. Essas não-definições são da ordem da compreensão da linguagem artística atual. Assim, o que temos de partida seria uma busca de parâmetros e definições precisas nas quais podemos nos basear para dar o próximo passo.

Essa geração da primeira década do século XXI, ou ao menos até o ano de 2013, é marcada pela demanda do novo e dos adjetivos de juventude. “Jovens artistas”, “jovens escritores”, “jovens cineastas”, “jovens talentos” e daí por diante. Contudo, o que seriam jovens escritores, talentos, cineastas? Ou, para o que nos interessa, o que são jovens artistas?

A juventude artística é explorada pelo mercado e pelas instituições de arte, o que ocasiona uma pluralidade de categorias, pois as instituições oscilam quanto ao que consideram como “juventude”. A falta de definição fixa pode ampliar as oportunidades de exposição, experimentação e novas propostas para os artistas, contudo, ainda é um sistema excludente.

O sistema de arte contemporânea difunde a categoria de “jovem arte”, para a qual não há, entretanto, unanimidade conceitual, pois há uma discordância entre as instituições sobre o que é jovem arte, de modo que os artistas precisam, a cada instituição, galeria ou exposição, verificar como pode ser apresentada sua produção.

³WERLE, M. A. “Subjetividade artística em Goethe e Hegel”. In: GALÉ, P.F.; WERLE, M.A. *Arte e filosofia no idealismo alemão*. São Paulo: Editora Bacarolla, 2009., p.178.

Os editais de salões e exposições, para inscritos, são exemplos do que o circuito apresenta como jovem artista. Os pré-requisitos e os critérios de seleção das obras, quando existem, são indicadores do que as instituições entendem por jovem arte contemporânea. Nas apresentações dos editais o jovem artista é o “emergente”, “geração em ascensão” ou aquele de certa faixa etária. As obras, por sua vez, não têm critérios definidos ou constantes, a não ser o fato de pertencerem a esses artistas.

Exemplo disso seria o programa *Rumos Itaú Cultural Artes Visuais*, que tem como “objetivo incentivar artistas emergentes, atuantes no Brasil”⁴. Alinhado a este “objetivo”, o edital concede bolsas de estudo para “aprimoramento profissional” dos artistas selecionados (na vigência da edição 2011-2013 foram quatro os contemplados). O edital não apresenta limite etário para inscrição, no entanto, o artista precisaria ser “atuante” no Brasil e “ter iniciado sua trajetória profissional a partir de 2000, o que será caracterizado por participação em exposições no Brasil e/ou exterior, coletivas e/ou individuais, nesse período”⁵. Ou seja, se o artista não tivesse realizado qualquer exposição, não poderia participar do edital. Dito de outro modo o artista emergente seria aquele que já está inserido no circuito, ainda que situando-se *na* margem.

⁴INSTITUTO TOMIE OTHAKE, *Prêmio EDP nas Artes – Incentivo ao Jovem*. São Paulo: 2012. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/saloeseprêmios/archives/004695.html>>. Acesso: 17 de abril de 2012.

⁵ITAÚ CULTURAL, *Edital Rumos Artes Visuais 2011-2012*, São Paulo: 2011. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/cadastros/precadastro/pdf/Edital_ArtesVisuais.pdf (Acesso: 17 de abril de 2012).

Já o *Prêmio EDP nas artes*, promovido pelo Instituto Tomie Othake e a empresa EDP, enuncia claramente o conceito de jovem artista no edital ao eleger como critério a formação e idade, ao mesmo tempo que caracteriza o artista como aquele que almejaria entrar no circuito, sendo o próprio edital uma oportunidade para tanto.

O Prêmio EDP nas Artes, ao incentivar o jovem em processo de formação artística, pretende fazer diferença na trajetória de quem quer fazer arte: oferecer a oportunidade de apresentar e colocar a sua produção à prova para um júri especializado e atento às principais expressões da contemporaneidade⁶.

No que diz respeito à escolha e premiação dos trabalhos, os critérios seriam: “talento, criatividade, ousadia e originalidade”. Porém, o que define um trabalho como talentoso, criativo, ousado e, principalmente, original? “A boa apresentação dos trabalhos também é avaliada, já que se traduz como uma experiência de montagem de portfólio, material hoje fundamental para o artista se inserir no circuito”. Desse modo, neste edital, como no anterior, o artista precisaria estar em contato ou inserido no circuito para desenvolver um “bom” portfólio, para ser submetido à avaliação de uma instituição ou de uma empresa. Valores institucionais e mercadológicos se unem para apresentar em uma exposição e premiar o que seria a manifestação da “jovem arte contemporânea”, uma categoria que beira o circuito das artes e possui espaços e tempo específicos de exposição.

⁶INSTITUTO TOMIE OTHAKE, *Prêmio EDP nas Artes – Incentivo ao Jovem*. São Paulo: 2012. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/saloespremios/archives/004695.html>>. Acesso: 17 de abril de 2012.

Alguns jornais e revistas também veiculam a categoria de jovem artista, como na entrevista com o atual diretor do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Tadeu Chiarelli. “De alguma maneira, a presença de artistas jovens no MAC foi menos intensa. Gostaria de ver mais artistas ali, tem coisas a serem absorvidas”⁷. Chiarelli menciona seu interesse pela jovem arte, contudo sem caracterizá-la com precisão. Para o diretor do MAC-USP a categoria de jovem artista seria uma categoria quase etérea, difícil mesmo de entender a que se refere.

Silas Martí em reportagem sobre a exposição *Caos e Efeito* no Itaú Cultural, com subtítulo: “Seleção de 80 artistas no Itaú cultural reúne consagrados dos anos 60 e 70 e *jovens em ascensão* em todo país”, diz que o objetivo desta exposição foi “mapear a produção que tem um pé dentro e outro fora dos grandes circuitos”⁸. A partir desta enunciação sobre a juventude nas artes visuais, podemos inferir que “jovem em ascensão” seria aquele que está fora do circuito, mas o margeia e anseia por entrar nele. Assim, o jovem artista seria aquele que busca uma inserção no circuito, pois, dada a sua imersão precária não faz parte propriamente dele.

Desse modo, podemos notar que o sistema em editais, instituições, galerias, jornais, articula os três termos, “jovem”, “arte” e “contemporâneo” para formar uma categoria de exposição, comercialização e legitimação de obras e artistas. Estes, ainda na margem do sistema, podem ser

⁷MARTÍ, S. Dicionário de museus imaginários. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 31 de agosto de 2010. Caderno Ilustrada, p. E1-E4., p. E4. Grifo nosso.

⁸Idem, Mostra tenta mapear a produção atual. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 22 de outubro de 2011. Caderno Ilustrada, p. E9.

portadores do “novo” e da “novidade”. Portanto, a jovem arte comportaria em si, enquanto categoria do “contemporâneo” na sua vertente da novidade, o “novo” artista e a “nova” obra.

Um exemplo de tal associação entre jovem e novo seria a exposição *Nova Arte Nova*, promovida pelo Centro Cultural Banco do Brasil na cidade do Rio de Janeiro entre 21 de outubro de 2008 e 4 de janeiro de 2009, e na cidade de São Paulo entre 27 de janeiro e 12 de abril de 2009. Tal mostra se propunha a apresentar “um painel das experiências e projetos desenvolvidos pela nova geração das artes plásticas no país. *Nova Arte Nova* traz artistas jovens, na maioria entorno dos 30 anos, que já tenham se destacado por uma produção original e coerente”⁹.

Nesse sentido, o artista e a obra seriam a novidade, o representante mais recente do “presente” e, por isso, o mais “contemporâneo do contemporâneo”. Como “continente antes de seu conteúdo”¹⁰, a categoria de “jovem artista contemporâneo” circula antes mesmo do artista e sua obra. Os critérios da categoria submetem o artista e sua obra às delimitações do sistema. Uma vez que a jovem arte contemporânea, no sistema da arte, seria apontada como novidade ou o “novo”, no que consistiria, então, esta jovem arte contemporânea em termos de conteúdo e forma da obra artística? Ou melhor, enquanto imaginário artístico de uma geração jovem?

⁹VENANCIO FILHO, P. et al. *Nova arte nova*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008, p. 4. Curiosamente, grande parte dos 57 artistas apresentados nessa exposição hoje são representados por galerias e já fizeram suas exposições individuais pelo Brasil. E artistas como Alexandre Cunha, Cinthia Marcelle, Marilá Dardot, entre outros têm obras em acervos como o do Instituto Inhotim.

¹⁰CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea : uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.66.

A chamada jovem arte contemporânea pode ser igualmente veiculada como “a arte representante do presente”, no entanto, o que seria “arte do presente”? Presente em relação a qual passado e em direção a qual futuro? O presente poderia ser compreendido como uma temática, ou ainda, enquanto formas e conteúdos das obras. Logo, a obra contemporânea seria esta da época “presente”, ou seja, aquela que traria *em si* o tema “do agora”, do instante sempre atualizado em relação a um passado, porque dele partiria e procuraria uma dimensão de futuro, um “vir a ser” da obra. O artista produtor destes trabalhos é aquele artista vivo, em nossa época, que articula os elementos de presente em uma obra de arte contemporânea.

Conforme uma compreensão de contemporâneo representante do presente, a arte contemporânea deve ser atual, ou seja, articular signos da atualidade, discutir a conjuntura de sua época. Isto é, os movimentos do artista em direção à vida, que é a sua “vivência” no momento presente. O artista traduz em signos visuais o mundo vivido, neste mesmo presente (nossa época) para que os outros compartilhem do mesmo.

Ademais, as formas e os conteúdos da arte se atualizam de acordo com seu contexto econômico, político e social. Seriam contemporâneas por trazerem à frente as discussões do seu presente, de tal forma que, por exemplo, o que o artista leu hoje no jornal pode aparecer no seu vídeo de amanhã. A sua memória é também articulada em favor dos seus trabalhos visuais ou, em outras

palavras, seria o íntimo do artista que se faz visível, ou é colocado em uma “forma visível” e compartilhado com aqueles que usufruem do contato com seus trabalhos e exposições¹¹.

Esta compreensão do presente das obras e dos artistas foi enaltecida pela arte moderna. Em *O pintor da vida moderna*, texto em que aborda trabalhos de Constantin Guys, Charles Baudelaire marca a qualidade de presente da arte dita “moderna” ou da “modernidade”: o belo, a beleza, critérios estéticos de sua época, assim como o “prazer”, são combinados com o seu pertencimento ao presente. A pintura de Guys é exaltada por “representar” o presente, propiciando assim um prazer estético descrito por Baudelaire: “O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente”¹².

Notemos que Baudelaire não é nosso contemporâneo, e tão pouco lança mão deste termo, mas em seu texto aborda a sua “contemporaneidade” (que ele denomina modernidade), haja vista que Guys pinta e desenha sua própria época. Baudelaire relaciona as qualidades da obra com o seu contexto político, econômico, social e, principalmente, com a discussão corrente no próprio sistema da arte daquele momento. Assim, segundo Baudelaire, por Constantin Guys “representar o presente”, cada detalhe de seu trabalho visual é capaz de refletir sobre as diferentes manifestações e figuras de sua época.

¹¹BOURRIAUD, N. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

¹²BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In : *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p.160.

Retomamos Baudelaire com o intuito de destacar a valorização do trabalho artístico, consonante com a sua época, por “representar o presente” na arte moderna. Na dita arte contemporânea do século XXI, o presente continua a ser destacado como atributo a ser desenvolvido pelo artista, de modo a exigir que ele seja um representante de uma época. No entanto, o que o sistema da arte contemporânea apresenta é o presente na chave do novo ou da novidade, isto é, o representante do presente deveria apresentar o novo ou uma novidade para este circuito. Consequentemente, a valorização no sistema do jovem artista é diretamente proporcional aos indícios que carregaria em suas obras de representatividade de sua época, de seu presente.

Para Nicolas Bourriaud, na arte estaria o comportamento adotado pelo artista como um conjunto de disposições e atos capazes de conferir à obra seu pertencimento ao presente¹³. Ou seja, são as suas ações e movimentos em direção ao seu contexto e o que é vivido pelo artista, que, articulados em trabalhos visuais, colocam o presente diante de nós em obra.

Ao mesmo tempo, o contemporâneo, neste recorte “presentificado”, evocaria a “representação” de algo transitório, pois o presente será, em breve, o passado, ainda que mire o futuro. Esta transição, ou passagem de “estados” de transformação da arte, pode ser nomeada contemporânea, posto que não conseguimos propriamente nomear o que é o “presente”. A transição seria também um “entre”, uma “produção transitória”, passageira, efêmera. A arte contemporânea seria, neste sentido, definida como transitória: a arte que está em movimento, em constante mutação. A arte contemporânea seria, neste recorte, um paradoxo, por ser “constante”

¹³BOURRIAUD, N. op. cit., p. 58.

em sua transição, ou ainda, seria a “mutação imutável”, uma produção que teria por premissa “a mudança”¹⁴.

Agamben aponta: “um bom exemplo dessa especial experiência do tempo que chamamos contemporaneidade é a moda”¹⁵. Ele se refere a “experienciar” a contemporaneidade, este tempo “entre”, que demanda sempre uma novidade ou uma “nova moda”. Dessa maneira, o artista e a obra, legitimados em sua contemporaneidade, deveriam sempre ser “renovados”:

O tempo da moda está constitutivamente adiantado a si mesmo e, exatamente por isso, também sempre atrasado, tem sempre a forma de um limiar inapreensível entre um “ainda não” e um “não mais”. (...) a frase “eu estou na moda” é contraditória, porque no átimo em que o sujeito a pronuncia ele já está fora de moda¹⁶.

Neste trecho que destacamos, o autor esclarece em termos simples o contemporâneo-presente-transitório na chave da moda: seria este *um ainda não* e, ao mesmo tempo, seria *um não mais*. Como decorrência, quando alguém enuncia estar na moda, imediatamente se reconhece fora dela. Podemos compreender este expediente como a denúncia da ambiguidade intrínseca do dito “contemporâneo” nas artes. Ser artista contemporâneo seria buscar incessantemente a renovação, para ser a “mais nova moda” do sistema das artes. O contemporâneo seria o fugidio de difícil delimitação, por ele mesmo ser um conceito de referência ao tempo que passa, no momento em que essa passagem acontece.

¹⁴Essa premissa aponta para a busca constante de novos artistas que portem a mudança.

¹⁵AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009., p. 66.

¹⁶Ibid., p.67.

Dado ser o contemporâneo um período de passagem e de constante valorização do novo, o artista da época contemporânea se relaciona com esses termos de transitoriedade vertida em novidade. Se o artista com isso se depara, o jovem artista, por seu turno, pode ser visto como “a novidade” da vez no circuito artístico.

O novo e o original são temáticas caras às vanguardas do modernismo, no entanto, perdeu-se o efeito de choque pelo novo ou pela ruptura com a tradição¹⁷. Esta perda se deu nas próprias vanguardas: “(...) a vanguarda desmancha constantemente suas formas novas para não vê-las convertidas em clichês, em estereótipos, embora não consiga escapar da moda, da sucessão contínua de movimentos, da banalização da indústria cultural”¹⁸.

Queremos dizer que, uma vez que o choque é colocado como uma “nova” estética (ou entendido pelas instituições e pelo comércio da arte como tal) é amortecido pela sua banalização ou repetição, vertendo o “extraordinário em ordinário”¹⁹. O artista da época contemporânea estaria já inserido na banalização do novo ou do regime da novidade. Seria preciso sempre se renovar, mas se renovando já estaria no passado, ou estaria produzindo algo banal.

¹⁷BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

¹⁸POGGIOLI, R. *apud* FABRIS, A. Vanguarda e mercado. In: MARQUES, R.; VILELA, L. H. (Org.) *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Abralic, 2002, p.114.

¹⁹AUMONT, J. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 37.

Pierre Bourdieu no texto *A “juventude” é apenas mais uma palavra*, afirma que ele, ao pronunciar a palavra “jovem”, toma o conceito em sua forma mais esvaziada, por ser um conceito sempre em relação e, por isso, sujeito a diversas “manipulações”, em seus termos:

Quando digo jovens/velhos, tomo a relação em sua forma mais vazia. Somos sempre jovem ou velho de alguém. É por isto que os cortes, seja em classes de idade ou em gerações, variam inteiramente e são objetos de manipulações.²⁰

Esta compreensão da juventude caracterizada como estando constantemente “em relação” a algo pode ser verificada no sistema da arte contemporânea, como vimos nos exemplos citados. Mais ainda, a juventude pode ser apreendida em relação não apenas a maturidade, mas “em relação” à instituição, galeria ou exposição, que utilizam este conceito como categoria de arte. Porquanto, a juventude na arte será um conceito diferente dependendo de quem o profere, mantendo seu caráter de novidade ou “originalidade”.

Assim, para o nosso estudo, primeiramente elegemos a artista Inês Moura por se “enquadrar” nas diferentes definições de “jovem artista contemporânea”. Artistas que têm até 35 anos e são ditos emergentes por um domínio e, portanto, colocados na margem do mesmo. Inês estaria, ao mesmo tempo que não estaria, inserida no circuito; seria artista, porém jovem. Situação tal que dará a ela e demais artistas jovens o privilégio de serem sempre novidade, apesar de buscarem o seu reconhecimento pelo circuito artístico.

²⁰BOURDIEU, P. “A “juventude” é apenas mais uma palavra.” In: *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero Limitada, 1983, p. 113.

Os critérios que definem um jovem artista, que podemos compreender como exteriores, porque impostos pelas instituições e pelo mercado, nos serviram como linha demarcatória para a escolha de Inês Moura e de outras obras e artistas de sua geração. Seleccionamos artistas que produzem entre os anos de 2009 e 2013 e que se inserem, ou tentam se inserir, numa discussão sistematizada das linguagens visuais e da cultura pré-existente. Assim, uma vez que entendemos as delimitações “exteriores” aos artistas e as obras, era preciso adentrar o que apresentavam em obras, de tal maneira que:

Tentamos evitar caracterizar a arte atual como recusa das vanguardas ou como recuo nostálgico à tradição, e além disso interpretá-la, em sentido inverso, como um desdobramento da modernidade artística que substitui o novo pela novidade (ou pelo novo como velha veleidade)²¹.

Isto é, tentamos evitar a vinculação dessa geração de artistas atuais, ou de jovens artistas ao aporte necessário do novo. Um artista considerado novo pela idade e/ou por sua situação marginal em relação ao circuito, não traduz necessariamente um imaginário em obras. Assim, tentou-se em um primeiro momento da pesquisa descaracterizar, de saída, a categoria de jovem arte contemporânea e apontar a sua inocuidade, no entanto, isso se mostrou ineficiente. O que nos levou a cada passo do texto, pouco a pouco, a relativizar esta categoria, buscando demonstrar que o artista é alocado na mesma. Situação que acabará por influenciar suas obras, pois limita recursos e lugares onde circula. Contudo, o próprio artista resiste a essa colocação. Ou seja, Inês e artistas de sua geração resistem. Essa resistência se apresenta não como nas vanguardas, mas

²¹FABBRINI, R. *A arte depois das vanguardas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002, pp. 185-186.

tem suas características particulares, que serão abordadas a seguir, a partir das formas e conteúdos dos trabalhos artísticos.

Tendo em vista essas questões, o que buscamos é partir das obras e da criação, não mais de discursos puramente institucionais ou mesmo críticos. Nossa tentativa é tecer reflexões, análises e interpretações a partir da criação que foi possível acompanhar e da visualização imagética somente das obras de Inês Moura, sendo elas as únicas a figurar este texto. Consideramos que, “a criatividade é inerente ao ser humano; é um fenômeno que nos possibilita um modo de conhecer o mundo. [...] dimensão do nosso ‘saber-pensar’”²². Assim, sendo a criação uma forma de conhecimento, pois nela estariam contidos aspectos do pensamento do artista sobre a sua obra, a criação será levada em consideração nas análises das obras.

Ao mesmo tempo, com a premissa de partir das obras e de sua criação, há de considerar que somos espectadores, por vezes “observadores participantes”. Dessa maneira, podemos montar os trabalhos a partir dos elementos que os artistas nos oferecem como possibilidade de compreensão da linguagem artística apresentada, condição esta que nos remete ao estudo do presente e da vivência criadora atual. Do pesquisador, do crítico, do filósofo, do sociólogo, do historiador e mesmo do psicólogo da arte se espera alguma distância em relação ao seu objeto. Todavia, nos aproximamos da noção de Hal Foster de que o artista e o teórico operam como etnógrafos. Situação em que existiria, como ele diz, uma distância apropriada do objeto, mas que

²²ARANHA, C. *Exercícios do olhar: conhecimento e visualidade*. São Paulo: UNESP, 2008, p. 11.

não exclui a aproximação²³. “Esse modo horizontal de trabalhar demanda que artistas e críticos estejam familiarizados não só com a estrutura de cada cultura o suficiente para mapeá-la, mas também com sua história bem o suficiente para narrá-la”²⁴. Uma vez que pretendemos minimamente narrar a criação das obras e das exposições, procuramos como o autor sugere uma “distância crítica”²⁵. Entre aproximação e distância da criação como objeto de apreciação é preciso lembrar que “tratar da criação visual é ficar longe do olhar do observador absoluto”²⁶.

Como Cézanne aponta, “a arte é uma apercepção pessoal. Coloco essa apercepção na sensação e peço a inteligência para organizá-la como obra”²⁷. A obra não deixa de ser produzida por um indivíduo e nela poderia conter indícios de sua humanidade. “O objetivo contudo, não é a coleta de dados, a estocagem de informação eventualmente utilizáveis, [...] mas a interpretação a partir da análise de obras concretas, da produção artística”²⁸.

Uma vez que definimos nossa compreensão de uma geração jovem e arte contemporânea, acompanhamos Inês Moura e a criação de algumas de suas obras e exposições durante oito meses

²³FOSTER, H. *Return of the real the avant-garde at the end of the century*. Cambrige MIT Press, 1996, p. 197.

²⁴Tradução nossa. This horizontal way of working demands that artists and critics be familiar not only with the structure of each culture enough to map it, but also with its history well enough to narrate it. *Ibid.*, p. 202.

²⁵*Ibid.*, p. 203.

²⁶ARANHA, C., op. cit., p. 18.

²⁷CÉZANNE *apud* MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 128.

²⁸ FABBRINI, R., op. cit., p. 23.

em seu ateliê. A questão que se colocava era como abordar suas obras, considerando que algumas não existem mais e outras ainda não foram expostas. Primeiramente selecionamos aquelas obras e exposições das quais pudemos acompanhar a criação. Em seguida, pretendia-se garantir que o leitor pudesse “ver” os trabalhos selecionados de Inês Moura. Dessa maneira, privilegiamos as obras e exposições das quais tínhamos acesso às imagens, pois ou a artista nos ofereceu ou havia disponibilizado em seus sites. Uma vez que as obras e as exposições poderiam ser “vistas” agrupamos em três tópicos: *Flutuações*, *Sobrevivência* e *Entre artistas*.

Flutuações concentra obras que tematizam o mar, a navegação e a itinerância. Temas que igualmente apontam para a vivência de Inês e outros artistas de sua geração, como “radicantes”²⁹, conceito cunhado por Nicolas Bourriaud que vem em auxílio das interpretações das obras, assim como a delimitação do sistema da arte contemporânea compreendida como rede, descrito por Anne Cauquelin em *Arte contemporânea: uma introdução*.

Em *Sobrevivência*, a partir da temática da sobrevivência evidenciada no embate de vegetações sobre construções de concreto e tijolos, fotografada e problematizada nas obras selecionadas de Inês Moura, procuramos por analogia a sobrevivência da artista e de seus pares, categorizados como jovens e, portanto, novidades, que buscam o seu reconhecimento no circuito. Estes artistas compreendem, na maioria dos casos, sua produção visual como trabalho e ser artista como uma profissão. Anne Cauquelin e a compreensão da paisagem e representação da natureza em *A*

²⁹BOURRIAUD, N., *Radicante*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.,

invenção da paisagem, e Hal Foster, por delinear questões das formas e conceitos em jogo nas obras e na ação dos artistas, auxiliam nessas analogias interpretativas do sobreviver no circuito artístico.

Por último, *Entre artistas* parte da análise da montagem de duas exposições: *Aduana* e *Uma América*, das quais Inês Moura tomou parte, assim como a obra coautorial *Vou te contar me*, de Inês Moura e Sofia Costa Pinto. A montagem desses trabalhos se apresenta como lugar do *entre* e é compreendida como lugar possível de diálogo, cooperações e encontros dos artistas com seus pares. Situação vislumbrada na “partilha do sensível” de Jacques Rancière que, apesar de se referir à partilha entre artista e público, aqui compreendemos entre artistas que partilhariam o sensível na montagem das exposições e posteriormente com o público.

Cada tópico da dissertação contém uma pequena introdução do que ele pretende e é separado por blocos de análise que são indicados. Não se tratando de uma análise dos autores e, sim do discurso visual, somente lançamos mão de determinados termos e conceitos dos autores mencionados quando podiam nos auxiliar nas explicações e interpretações das obras e da vivência dos artistas.

Os autores e as análises estão em texto, contudo, como são as imagens das obras que dirigem nossas reflexões, elas precedem em uma ordem cada tópico. Sendo essa ordem visual a ordem de nosso pensamento. Porque “quando o ser apreende os sentidos visuais da experiência vivida, está

originando a possibilidade de conhecer o mundo num código diferente do código verbal”³⁰. No entanto, as imagens dispostas antes do texto ainda não garantiam ao leitor a experiência de ver aquilo a que nos referimos, ou mesmo a experiência de viver o presente da criação.

Quando estamos em uma exposição, as obras estão lá para serem vistas ou, se estamos no ateliê, temos as obras para ver e o artista para nos localizar com sua discussão. Ora, como abordar um conteúdo concreto com um discurso sem correr o risco de institucionalizar completamente uma obra? Ou como compartilhar com o leitor a experiência de oito meses de vivência no ateliê da artista, que não pode ser narrada em uma curta história com simples palavras?

Encontramos na experiência fílmica uma forma que pode aproximar o leitor de nossa proposta. Isto é, uma obra cinematográfica e outra videográfica possibilitaram uma forma de utilizar a apropriação de imagens das obras e exposições de Inês Moura. Alain Resnais, em 1948, filma as obras do pintor Vincent Van Gogh e monta o curta *Van Gogh*. Neste curta, o cineasta usa imagens das obras do artista para contar a história de vida deste. Decupa e percorre os quadros segundo a narrativa que pretende. E o resultado em forma é ver aspectos da vida de Van Gogh narrados em voz off e apresentados pelo seu próprio ponto de vista, isto é, por suas pinturas. Como se fosse possível ver o que Van Gogh via.

Por outro lado, as obras de Van Gogh são figurativas e a sua vida é contada e re-contada pela história da arte e seus teóricos, o que facilita figurar o discurso com suas obras. Os trabalhos de

³⁰ARANHA, C.” Movimento fenomenológico: aproximação do fenômeno.” In: MARTINS, J. *Um seminário avançado em fenomenologia*. São Paulo: EDUC, 1997, p. 156.

Inês Moura não são pinturas, mas sim desenhos, fotografias e instalações; os quais não são propriamente figurativos, sendo que alguns já não existem mais. Pelo seu caráter “amórfico” e efêmero, e não pretendermos figurar sua vida e sim um possível imaginário de uma geração, Jean-Luc Godard parece fornecer uma forma argumentativa do uso quase aleatório de um imaginário.

Em série televisa *Histoire(s) du cinema*, Jean-Luc Godard, entre 1988 e 1998, monta em oito módulos sua versão da junção entre discurso e imagem. E sugere uma forma de contar a história do cinema a partir de seu próprio imaginário, ou seja, de suas próprias imagens. O cineasta se utiliza de imagens de uma tradição para contar a sua versão da história do cinema.

Assim, a montagem fílmica, que se aproxima de uma linguagem fragmentada e que reverbera o imaginário da história do cinema, está contemplada, o que nos oferece recursos discursivos para tratar de uma obra, de uma vida ainda em andamento e de uma geração sem nome, isto é, para abordar fragmentos; sendo que, mesmo que não tenhamos partido de discursos de críticas, da história e da filosofia da arte, não deixaremos de recorrer a eles.

Não era possível fazer um filme sobre os trabalhos que acompanhamos. Dessa maneira, buscamos ilustrar o texto da dissertação com detalhes das obras. Como se fosse possível ver nos trabalhos de Inês as análises, interpretação e aproximações propostas pela escrita. Tentando, assim, unir ao texto o que se vê.

Ao longo de cada tópico, recortamos de forma indiscriminada, porém nada aleatórias, as imagens das obras e das exposições que precedem o texto. E dispomos um pequeno percurso visual a

cada página, que complementa, ilustra e possui a sua própria narrativa junto ao texto. O texto se refere ao que pode ser visto pelos números dispostos ao lado das imagens de modo, que por vezes ficará óbvia a relação, por vezes mais obscura, propondo ao leitor o desafio que é decifrar o visual em palavras. Desse modo, onde as figuras ilustrariam interpretações e análises, escolhemos não manter a relação direta com o texto.

No final da dissertação, no tópico *Diário de ateliê*, disponibilizamos algumas fotografias que foram feitas com dispositivos móveis, de Inês e seus materiais no ateliê e na montagem de uma instalação. O leitor sentirá necessidade de manusear o texto em outras direções, voltando às figuras iniciais ou mesmo aos registros anexados, assim propomos ao leitor implicar seu corpo neste texto.

O formato híbrido ou ensaístico que apresentamos pode causar no leitor a tentativa de definir do que se trata, ou seja, se fizemos um livro, uma dissertação, um catálogo ou um livro de artista. Assim como tentará definir o texto como crítica de arte, teoria de arte, obra de arte, ou ainda, filosofia da arte. Mas lembramos que se trata, antes de tudo, de uma dissertação interdisciplinar e que compreende a arte como forma de conhecimento do mundo. Como sintoma de uma geração jovem, ela tem uma “forma amorfa”, pois não deixa de ser forma textual dissertativa, mas que se cola a um discurso forçosamente visual.

Flutuações

Figura 1: *Navegações #1*, 2012
Caneta hidrográfica, grafite, óleo sobre papel.
Foto: Inês Moura

Figura 2: *Tanto Mar módulo #1*, 2011
Detalhes. Recortes feitos por Inês Moura.
Montagem nossa.

Figura 3: *Tanto Mar módulo #1*, 2011

Desenho-Instalação.

Tinta-da-china, lápis de cor, canetas de feltro e grafite sobre papel;

Expositores de madeira, vidro e fita led,

Dimensões: 23x180x28cm.

Vista da exposição Aduana

Foto: Inês Moura

Figura 4: *Dinagações Poéticas*, 2012.

Lápis de cor, canetas de feltro, tinta-da-china, grafite, tinta acrílica, tinta permanente sobre papel.

Dimensões variadas.

Fotos: Inês Moura.

Montagem nossa.

Figura 5: *Lugares*, 2012
 Grafite, tinta-da-china, colagens, canetas de tinta permanente sobre papel 300g
 Dimensões: 16 x 20,5 cm.
 Fotos: Inês Moura.
 Montagem nossa.

Figura 6: *Our Relationship explained by nature#2*, 2012.
Tinta-da-china, grafite e canetas de tinta permanente sobre papel 300g.
Dimensões variáveis.
Fotos: Inês Moura.
Montagem nossa

Este tópico, como os dois a seguir, parte de obras de Inês Moura e de aspectos de sua criação em busca de indícios do imaginário de uma geração de artistas atuais e/ou jovens. Primeiramente, propomos “flutuações” como o título das obras que aqui precedem (Fig. 1-6). Essas obras são desenhos que não poderemos acessar em sua integridade, pois sua materialidade se perde ao nos determos nas imagens. Contudo, nos servirão de guia em direção ao sentido desses desenhos. Devido a forma que encontramos para nos apropriar das obras, os fragmentos das imagens nos permitirão também uma aproximação dos gestos da artista, em linhas, formas, cores e materiais.

Temos primeiramente um desenho da série *Navegações #1* (Fig.1), em seguida detalhes dos desenhos da instalação *Tanto Mar módulo #1* (Fig.2), seguidos por uma fotografia da instalação na exposição *Aduana* (Fig.3). Essas obras serão abordadas individualmente, ou seja, analisaremos só este desenho da série *Navegações* e os desenhos e a instalação de *Tanto Mar módulo #1*. Em seguida elegemos alguns desenhos das séries: *Divagações poéticas* (Fig.4), *Lugares* (Fig.5) e *Our relationship explained by nature #2* (Fig.6). Estas serão analisadas como um conjunto, por isso foram alocadas conjuntamente em uma página para cada série.

De *Navegações #1* e *Tanto Mar módulo #1* será possível explorar suas linhas e materiais, que sugerem flutuações, viagens suspensas no mar, signo também

1

2

3

4

sugerido pelos seus títulos. Destacamos esse mar partindo da experiência visual do mar indicado nas obras. Ele está lá, nas linhas azuis, nos grafismos, na mancha (5) coberta de ondas desenhadas, nas volutas das formas (6) que nos levam como velas ao vento. O mar é igualmente um lugar de trânsito de pessoas e de forma fluída, neste sentido ele é signo, aqui, de um “não lugar” ou lugar de itinerância. Portanto, o mar ou o oceano é aquilo que nos indica os traços de flutuações e deslocamento da artista e de outros de uma mesma geração.

Das *Divagações poéticas* suas cores e formas (7) nos levarão a explorar elementos formais detalhados de alguns dos desenhos que remetem a um passado tornado presente, e a uma reciclagem de materiais e experiências. Um trajeto não só entre lugares, mas entre tempos. Igualmente um “não lugar”, o presente seria este trânsito temporal. Condição que marca Inês e sua geração.

Lugares, série, que no título indicaria uma pluralidade de locais, é marcada por formas que passeiam e uma linha vermelha (8). Esta linha, que recorta os espaços, e por vezes as formas, é interpretada como correspondente a uma situação vivida por Moura e seus pares. A linha que marca os desenhos e define espaços seria como as exposições que os nomeiam enquanto

5

6

7

8

artistas, ou mesmo jovens artistas, ao mesmo tempo que indicam caminhos conceituais de suas obras.

Na série *Our relationship explained by nature #2*, vemos manchas curvilíneas (9) que tendem a uma forma orgânica, pontos e linhas sobrepostas. Os desenhos parecem flutuar no papel e, enquanto flutuam, se tocam, contudo, sempre partem de um centro do espaço retangular delimitado pelo corte do papel. Destacamos desses desenhos as linhas cartográficas sem localização (10), que partem de lugar algum em direção a lugar nenhum. As “cartografias” recorrentes nesta série foram retiradas de mapas antigos e realocadas para o papel, ao se movimentarem do mapa para o papel estabelecem conexões entre si.

As linhas cartográficas se aproximam do constante movimento de Inês e de alguns artistas de sua geração, de seus lugares de trânsito. A cartografia do “não lugar” fechará esse tópico abrindo possibilidades de localizações. Esta cartografia líquida, quase gasosa (11), indica a constituição de uma geração que tem fácil mobilidade para os mais diversos locais do planeta, seja fisicamente, seja virtualmente.

Por fim, ressaltamos uma “forma amorfa” (12) que existe em quase todos os desenhos selecionados, ou em suas imagens. Denominamos esta forma

9

10

11

12

por amorfa porque ela não se define, não apresenta uma figura própria. Ela tem diferentes faces que se aproximam e se distanciam, contudo, tampouco podemos assumir uma abstração, pois esta “forma amorfa” tende a se fechar ou se abrir, como se estivesse em constante formação (13). Identificamos nessa forma outro indício possivelmente geracional: uma formação múltipla de culturas dos artistas itinerantes, seja por viajarem entre países, cidades ou pelo acesso constante à internet (14).

A internet, onde se situa a quase totalidade dos saberes disponíveis, sugere um método (a navegação pensada, intuitiva ou aleatória) e fornece a metáfora absoluta da situação da cultura mundial: uma fita líquida em cuja superfície se trata de aprender a pilotar o pensamento. A princípio, um método parece se evidenciar: essa capacidade de navegar no saber está prestes a se tornar a faculdade dominante do artista e do intelectual³¹ (15).

Isto é, artistas atuais, como Inês, seriam provenientes de um país; no entanto, a vivência diária em frente de um dispositivo como um computador com uma conexão a internet, os informa e forma de maneira aleatória e também múltipla (16). O pensamento, lugar abstrato e por vezes virtual, marca uma geração pela sua indefinição. O corpo seria então, da mesma maneira, virtual e multifacetado.

13

14

15

16

³¹BOURRIAUD, N. *Radicante*, op. cit., pp. 164-165.

Assim, seguiremos pelas pistas das imagens, da vivência de fases da criação e das falas da artista já transformadas em texto. E, se possível, transporemos a cada passo dado parte do processo de construção de cada obra. Como os desenhos suspensos no espaço do papel, pretendemos flutuar entre as linhas que a artista nos oferece como experiência de mundo vivido. Mundo seu, mundo nosso, compartilhado (17).

∞

No desenho da série *Navegações* é possível ver duas formas distintas: uma de linhas de grafite e caneta (18), e outra a de uma mancha de tinta sobre a qual linhas foram entalhadas com uma lâmina (19). A primeira, a “forma amorfa” (18), tem faces ou planos como de um cristal geométrico. Essas formas compõem-se também pelos encontros de linhas azuis e em grafite. O encontro desses elementos sugere um movimento de implosão, pois ao se encontrarem dirigem-se a um centro que os consumiria (20). Neste movimento, apesar de uma aparente subtração advinda da consumação de uma face de conjuntos de linhas pela outra, é possível ver no todo uma gênese, pois o encontro contínuo se multiplica, indicando uma infinidade de formações de novas faces.

17

18

19

20

Sugerimos que todos os elementos formais geram, pela sua multiplicação e união, esta “forma amorfa”. Vemos um todo amorfo de múltiplas faces ou planos (21); seria no encontro dos planos e linhas que haveria um embate positivo, ocasionando multiplicações visuais (22); pois, onde acaba um plano, outro se inicia, como uma progressão que parece tender ao infinito.

21

Nesse “cristal”, geométrico e orgânico, com diversas faces, a forma se faz como que por si só. Ela parece crescer e diminuir, ou simplesmente mudar à medida que nos aproximamos ou dela nos distanciamos (21,22,23,24). Suas faces são duras (23), mas maleáveis (24). Constituem uma geometria, ao mesmo tempo que pertencem a um organismo vivo, o qual se metamorfoseia constantemente. Em *Navegações*, o fluxo das linhas, formas e planos nos leva a flutuar na movimentação das correlações desses elementos.

22

23

Ao nos depararmos com a forma total flutuante e amorfa, não identificamos uma figura, seja um homem, animal ou coisa, pois competem todos em um só corpo abstrato e geometrizado. Além de abstrato, esse múltiplo apresenta indícios de um mundo compartilhado, ou seja, daquilo que está entre si e os outros, entre sua origem e sua fixação. Uma vantagem da multiplicação das faces é a flexibilidade de apresentar diversos ângulos, ou seja, de abolir uma

24

identidade fixa, pois consideramos que pela forma amorfa não identificamos algo: é uma forma, contudo sem definição (25).

O desenho nos incita a participar de seu movimento, à medida que somos levados para dentro dele. Ele nos chama a ver suas diversas fisionomias. Para isso precisamos nos aproximar de seus detalhes e apreender sua espacialidade.

Denominamos a forma de *Navegações* de amorfa pela ausência de uma forma figurativa ou mesmo completamente abstrata. Ela seria uma forma em formação (26), ou um formato que não apresenta uma forma definida. Configuração que seria mais próxima à figuração atual, linguagem como a de Moura e daqueles de sua geração. Tal forma visual pode ser interpretada como o resultado de uma multiplicação de facetas (27) culturais com as quais a artista, por ser itinerante entra em contato³²: Moura se relacionaria com os mais diversos signos, culturas e sociedades, e consequentemente os traduziria³³ visualmente, como se tivesse uma formação múltipla (28).

Inês Moura, como outros artistas de sua geração, “procede por seleção, acréscimos e multiplicações: ele não busca um estado ideal do Eu, da arte

25

26

27

28

³²“[...] não há mais subtração, e sim incessantes multiplicações.” BOURRIAUD, N., op. cit. p. 82.

³³Ibid.

ou da sociedade, e sim reorganizar os signos a fim de multiplicar uma identidade por outra.”³⁴

Este estado de multiplicação de identidades, que Bourriaud aponta como característico dos artistas “radicantes”, nos parece fazer parte igualmente da geração tratada aqui. E nesta forma multiplicada (29), que se sobressai no desenho de *Navegações*, é possível vislumbrar a formação do artista atual, igualmente múltipla.

A pluralidade de ângulos dos encontros (30) das linhas e das faces causa, naquele que vê, a interrogação de algo que não se apresenta imediatamente à compreensão. No entanto, o conjunto de linhas e faces que parece flutuar no papel (31) pode ao mesmo tempo oferecer um conforto de algo que se suspende e, por isso, não carece mesmo de definições.

De outro material, tinta à óleo, a outra forma do desenho, a mancha (32), é composta de tons de cinza, alguns mais azulados, e pinceladas em marrom. Sobre essa mancha há linhas feitas com estilete.

29

30

31

32

³⁴Ibid., p. 50.

A mancha de tinta se apresenta como lugar para onde as linhas nascem ou sucumbem (33), uma possível origem, ao mesmo tempo, ponto de fenecimento. A mancha poderia ser, ela mesma, raízes do ser múltiplo que flutua, jogo entre materialidades, das linhas que saem ou vão em direção ao óleo.

33

Podemos perceber que há mais grafite à medida que a viscosidade do óleo se aproxima (34). Esse uso dos materiais nos levará a uma possível interpretação de uma “juventude”. Pois o jovem é compreendido por nós como um ser em formação, que dialoga (ou é a outra face) com a “tradição”. A “tradição”, considerada como os possíveis fios culturais dispostos para cada nova geração tocar, se aproveitar ou simplesmente descartar, é a herança cultural. Como falamos da arte, nos referimos a tudo que foi antes da artista produzido e circulado no campo das artes visuais com o qual ela dialoga.

34

35

Digamos que o grafite é sua possibilidade de ensaios (35), assim como a leveza de sua impressão no papel, que se opõe ao peso da tinta a óleo (36). Ambos são materiais e técnicas artísticas pertencentes à “tradição” da arte. No entanto, a tinta a óleo é tradicionalmente um material da pintura, sendo a pintura uma linguagem das belas artes. Desse modo, partimos da

36

concepção de que a pintura a óleo é tradicional³⁵ e de que a pintura de cavalete, óleo sobre tela (37), carrega em si o signo da tradição. Lembramos que a formação (graduação) da artista foi em pintura, na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, segundo Inês Moura, uma instituição tradicional.

Sendo a pintura uma linguagem tradicional, passada de geração a geração, por séculos, pela história da arte e pela estética, e a tinta a óleo o material que permite a pintura, a mancha viscosa de tinta no desenho de Inês (38) assegura a presença da “tradição” na obra de arte. Isto é, carrega no seu material, a tinta à óleo, uma história da pintura. Todavia, não é só o uso indiscriminado de um material que assegura qualquer pertença, mas a forma com que a artista se apropria do material, pois ela o pensa em relação a sua formação.

A formação institucional da artista é em pintura, assim, consideramos que a tradição estudada pela artista se faz visível. O desenho nos apresenta a tinta à óleo, o signo da tradição, contudo, o óleo não permanece só óleo (39). A artista, com um estilete, grava linhas sinuosas na tinta (37, 38, 39, 40). Ela inscreve seu desenho no material da tradição. Assim, primeiramente, ela incorpora a tradição que, uma vez constituinte de sua obra, ela demarca com aquilo que lhe é próprio, o traço e o desenho.

³⁵GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

Dessa maneira podemos depreender que, como Inês, alguns artistas jovens dessa geração apreendem uma técnica da tradição, por praticarem as técnicas das linguagens visuais das épocas anteriores durante sua formação. E, ao contrário de negá-la, de buscar uma ruptura ou mesmo louvá-la em citações, eles a “in-corporam”. Ou seja, uma vez constituído pela tradição, o artista a assume em signos sutis em obra, marcando-a. Ela é explorada enquanto signo sensível e inscrita pelos artistas aqui apresentados.

Um trabalho que também lança mão de um signo sutil da pintura e a partir desse uso inscreve sua manifestação atual é *Nature morte* (2012)³⁶, da artista Sofia Costa Pinto. Nesta obra, a artista faz uso de artifício análogo ao de Inês, porém o que se destaca em *Nature morte* é antes o conceito, do que a materialidade de linguagens. Sofia retoma o gênero tradicional de natureza morta³⁷ na pintura em forma de vídeo.

No vídeo de pouco mais de sete minutos com quadro fixo, vemos três bananas, duas maçãs e um pêssego artificiais, aparentemente de porcelana ou gesso. Aos poucos as mãos da artista com um martelo quebram cada uma das frutas falsas até que só fiquem os cacos. Entre as frutas quebradas pelo martelo está “a maçã”, objeto de obsessão pictórica de Cézanne,

41

42

43

44

³⁶PINTO, S. Disponível em: < <http://www.sofiacostapinto.com/Nature-Morte>> Acesso: 26 de março de 2013.

³⁷GOMBRICH, E.H., op. cit., pp. 538-543.

reduzida a pó por Sofia. O fantasma da tradição é como que evocado para ser esfacelado.

Notemos que o “novo” não está em questão na obra, e sim o antigo que a constitui enquanto visualidade da história da arte, pois não há a proposta de uma nova pintura, por exemplo, ou a citação direta a algum pintor, o nome da obra, *Nature morte*, e o quadro do vídeo eleito pela artista remetem o espectador à linguagem tradicional do sistema da arte. Não temos a negação do sistema, mas a inscrição pela obra no mesmo. Tanto Inês quanto Sofia descontroem o passado em busca do que esse movimento evoca, ou ainda, os múltiplos signos visuais do passado reverberam na visualidade do porvir³⁸.

No desenho de *Navegações*, a mancha de tinta a óleo (47,48) que vemos era antes uma mancha de tinta acrílica azul anil, homogênea, chapada. Quando a artista decide pelo óleo, comenta que ele “vazará” no desenho. Uma vez sobre o papel, o óleo é absorvido além do espaço em que está aplicado.

Os desenhos desta série são desenvolvidos na vertical, ou seja, a artista dispôs os papéis sobre uma parede, lado a lado, e, assim, traçou em pé,

³⁸“Vanguarda, universalismo, progresso, radicalidade: noções ligadas a esse modernismo de ontem, às quais não é necessário tornar a aderir para reivindicar a modernidade [...]” BOURRIAUD, N. *Radicante*, op. cit., p. 13.

45

46

47

48

passo a passo, o desenho (49,50). No entanto, para inserir o óleo, a artista colocou o trabalho sobre a mesa. Dessa forma, a mancha de óleo e as inscrições com estilete sobre a mancha (51,52) foram feitas com o papel na horizontal (como vemos na página 178).

Nesta obra o material orienta o trabalho corporal da artista, pois “toda técnica é ‘técnica do corpo’”³⁹. No processo de criação desta obra, a técnica implica o corpo e o corpo implica a técnica, assim como em outras de suas obras. Mas na mudança de posição do desenho e, portanto, da posição corporal de Inês, fica evidente que a matéria sobre a qual trabalha orienta a artista, da mesma maneira que a artista orienta sua matéria visual. A escolha de se debruçar sobre o papel, munida de um pincel e uma paleta de cores para deter a mancha de óleo, pode ser compreendida como um cuidado, uma reverência. Ainda que o olhar sobre o desenho em construção seja superior, por ser visto “de cima”.

Por outro lado, o desenhar em pé sugere enfrentamento entre iguais. O corpo de pé fica sem apoio ao desenhar, uma vez o papel sobre a mesa o corpo encontra suportes para ele.

49

50

51

52

³⁹MERLEAU-PONTY, M., op. cit., p. 22.

O lápis (53), a caneta (54), o nanquim (tinta da china), estes materiais recorrentes são prolongamentos do corpo e do pensamento da artista. Para eles e com eles ela olha de frente. Ser criado e ser criador se olham, se constroem mutuamente. Ao desenhar ela se desenha. A intimidade com os materiais permite a “impressão” do corpo animado da artista. Seus movimentos lá estão (55). À medida que a obra se desenvolve, o artista que a produz se vê projetado no mundo. A matéria que constitui a obra, constitui a artista.

Entre os preciosismos de Inês Moura está a escolha raramente arbitrária do lápis, da caneta e/ou nanquim. Os materiais são escolhidos após testes e precisam acolher a temática. O rigor na criação de Inês vai da escolha minuciosa do papel para o desenho ao último movimento na fatura da obra (mesmo se for instalação sua forma final). O seu olhar não deixa passar despercebido sequer um pequeno ponto ou vinco na folha de papel. Além da exigência da textura, do tamanho e do acabamento do mesmo. Antes de executar o primeiro traço, a artista faz estudos sobre o melhor lápis para aquele material específico (56).

Os desenhos da instalação *Tanto Mar modulo #1*, (Fig. 2 e 3) são resultados de estudos de uma Arca utópica. Ao conseguirem a sala do antigo picadeiro do colégio dos nobres, no *Museu Nacional de História Natural de Lisboa*, Inês

53

54

55

56

Moura e Sérgio Fernandes acordam a possível construção de uma arca de Noé no centro da sala. A arca deveria ser construída por todos os artistas envolvidos na exposição *Aduana*⁴⁰ (Fig.3). Utopicamente seria uma construção de vigas aparentes que dialogam diretamente com o espaço e a instituição na qual estaria inserida. A construção da arca ficou inviabilizada, porém Inês manteve os desenhos de estudo que fez no Brasil e os utilizou para instalação *Tanto Mar módulo #1*.

Portanto, forma e conteúdo convergem nesta obra. A arca que flutua no mar revolto está no desenho, composto pela superposição de dois papéis. Em um está a barca e no outro o mar revolto. O efeito da barca que está suspensa sobre o mar se dá pela construção de um dispositivo que evidencia sua transparência.

O expositor feito de vigas de madeira (59) que sustenta os papéis um sobre o outro, com uma fonte de luz, assegura ao espectador a transparência do papel e dos vidros atravessados pela luz, advinda do fundo⁴¹ (60).

⁴⁰Uma de duas exposições coletivas que Inês participou em Lisboa. Será tratada detalhadamente no último tópico da dissertação.

⁴¹Esses desenhos de *Tanto Mar módulo #1* não existem mais. A obra sofreu uma infiltração decorrente da falta de manutenção do prédio do museu. Os papéis enrugaram e as cores se dissolveram, podemos dizer que o próprio desenho naufragou.

57

58

59

60

Nesta instalação o mar está contemplado no título, é visto nos elementos dos desenhos. Os traços azuis e verdes feitos com lápis-de-cor insinuam um movimento de ondas. Assim como vemos a barca que navega ou flutua no mar arisco pela tempestade (63).

A barca desenhada, ou projetada, em *Tanto Mar módulo #1* existe como possibilidade, uma vez que existiria se construída e, talvez, utilizada pelos artistas na exposição. Estaria suspensa e sua existência estaria atrelada a sua função, de navegação, como qualquer outro utensílio⁴² que fabricamos. No entanto, outra ação que a arca poderia desempenhar é de ancorar, em contraposição ao seu flutuar. Ação que tem um sentido para aqueles que estão em constante deslocamento. Ou seja, este estado constante de flutuação necessita de pontos de ancoragem. É preciso vez ou outra estender uma corrente que fixe o navegante, assegurando-lhe a sua proximidade a terra firme. Dessa maneira, o instrumento de transporte e fixação atraca periodicamente.

A barca (63) também possibilita o carregamento e descarregamento, o que lhe confere a mutação (64) de seu interior, pois ele se configura de acordo com o que transporta. O barco pode transportar pessoas, animais, armas, alimentos, entre outras coisas. Portanto, nesta instalação de Inês podemos

⁴²HEIDEGGER, M., op. cit., p. 67.

61

62

63

64

vislumbrar uma interpretação de signos do mar, do oceano e da arca que flutua nos desenhos.

A nau, a barca e o oceano (68) são também signos recorrentes nos trabalhos de Sérgio Fernandes, artista português residente em São Paulo entre os anos de 2012 e 2013. Ele conheceu Inês na Universidade de Belas Artes de Lisboa e desenvolveram projetos em conjunto, além de dividirem um espaço de ateliê. Alguns trabalhos das séries *Uma recolha de imagens* (2012), *After Airplane* (2012), as gravuras⁴³, bem como suas tatuagens, exploram as potencialidades de um homem que se relaciona com o mar.

Diferentemente de Inês, Sérgio, radicado em Lisboa, frequenta o mar, a praia e a prancha de Surf. O oceano e os artefatos de navegação constituem parte do imaginário de Sérgio; o que de forma quase natural será evidenciado em seus trabalhos, principalmente, no período em que residiu na cidade de São Paulo. Na cidade de concreto, seca, distante mesmo do azul do céu, surgem as referências explícitas ao marinheiro, aquele que habita o mar.

65

66

67

68

⁴³FERNANDES, S. Disponível em: <<http://cargocollective.com/sergiofernandes>>. Acesso: 23 de março de 2013.

Nicolas Bourriaud designa o artista itinerante, como Sérgio e Inês, de “radicante”, que seria “o organismo que brota suas próprias raízes”⁴⁴. Ora, equiparemos o lançar âncoras a brotar raízes, o artista que navega ancora e o artista que viaja cria raízes. Os temas articulados em obra, como o mar, o oceano, o ato de navegar, os instrumentos de navegação com a barca ou a arca, a cor azul, o verde (69) e os desenhos que insinuam ondas (70), encaminham para a vivência de constante deslocamento entre mares de Inês e Sérgio, que atravessam o Atlântico entre Brasil e Portugal, portanto, artistas “radicantes”.

O artista viajante, em contínuo deslocamento carregaria com ele suas referencias culturais iniciais, sua carga, suas raízes⁴⁵. Uma vez em novo território, lançaria suas âncoras ou brotaria novas raízes. Estas novas raízes, por sua vez, trariam outras referências que complementaríamos as anteriores, ocasionando nova carga para o artista; como a nau que carrega sua âncora e modifica seus conteúdos a cada porto. A mesma nau pode ser vista nos trabalhos de Inês e Sérgio que, como ela, incessantemente navegam, ou seja, habitam um “não lugar” ou o lugar de constante trânsito.

⁴⁴BOURRIAUD, N. *Radicante*, op. cit., p.20.

⁴⁵Ibid.

69

70

71

72

Para Bourriaud, a arte atual seria composta de signos múltiplos devido ao contato frequente entre diferentes culturas, o que é próprio à vivência de estrangeiro. Desse modo, o artista, tal como um estrangeiro, deve ser capaz de “traduzir”⁴⁶ variados signos com os quais entra em contato. Sendo a tradução “uma passagem: ato deliberado, voluntário, que começa com a designação de um objeto singular e prossegue no desejo de partilhá-lo com outros”⁴⁷. Ao se deparar com signos exógenos, o artista deliberadamente se apropriaria deles e os apresentaria aos outros com significados incipientes, ou seja, o signo apreendido e exibido de diferentes formas e contextos, se tornaria passível de compreensão de uma variedade de indivíduos que não só os artistas.

Nesse sentido, seriam as obras de arte uma tradução no sentido que coloca Bourriaud? Se pensarmos em uma resposta positiva a essa questão, as obras de Inês Moura apresentadas neste tópico seriam signos de um espaço “transitório”: um signo do entre, no “não lugar”. Este vislumbrado no oceano e no mar (74,75), lugares de trânsito.

O artista “radicante”, por nós chamado de itinerante, habitaria esse oceano de culturas, isto é, viajar e residir em diferentes países ou culturas o situaria

⁴⁶Ibid., p.28.

⁴⁷Ibid., p. 67.

73

74

75

76

no “entre”; pois dificilmente absorveriam ou seriam absorvidos por seus locais de residência, ainda que retornassem para suas cidades de origem, não seriam os mesmos.

Inês Moura (assim como nós, cada um a sua maneira) flutua, não só entre culturas, porque viaja constantemente entre Brasil e Portugal, mas também entre determinações de um sistema. Inês Moura, como muitos de sua geração, vagueia entre as exposições, aberturas ou vernissages. Ela, como outros jovens artistas, navega no sistema da arte contemporânea, sistema este de funcionamento “nominativo”⁴⁸. Assim, o nome de um artista, uma categoria ou uma obra circularia antes do que ele “representa”. Neste sistema o artista buscaria ser conhecido para viver de seu trabalho artístico.

No circuito da arte a visibilidade da artista é também a visibilidade de sua obra, pois Inês Moura, circulando seu nome, poderia circular sua obra. À medida que conhece pessoas pertencentes ao circuito, como curadores, artistas e intelectuais, ela aumenta as possibilidades de expor e falar sobre seu trabalho, pois estas figuras poderiam abrir possibilidades para exposição e comercialização de suas obras. Por outro lado, ela expõe em circuitos alternativos, e suas obras circulam levando seu nome como artista.

⁴⁸CAUQUELIN, A., op. cit., pp 61-62.

77

78

79

80

Inês pretende expor e comercializar suas obras, pois entende que ser artista é uma profissão, uma contribuição cultural que merece reconhecimento, visibilidade e pagamento. Porém, tendo seus trabalhos em mãos, como os expor? Como vender? Como trocar? Quanto vale? Para expor no Brasil há inúmeros editais e salões de arte contemporânea voltados para artistas “jovens” como vimos, assim como galerias e leilões que valoram as obras.

Reconhecendo a atuação de artista como profissão, Moura se encaixaria na categoria que examinamos aqui de jovem artista. Dessa maneira ela explora editais e exposições para inscrever-se no circuito da arte. No entanto, a cada novo edital, Moura é obrigada a repensar como o circuito entende sua própria produção, porque a tal categoria de jovem artista não se apresenta uniformemente no circuito de arte contemporânea.

Entre países, entre definições, entre identidades, como Moura, alguns artistas da geração aqui abordada se deparam com sua forma amorfa (81, 82), ou seja, não se definem enquanto geração, jovem ou não. Porque a cada lugar precisam se redefinir, seja segundo critérios de uma exposição, seja segundo uma cultura diferente da sua.

A virtude que se proclama servir melhor aos interesses do indivíduo não é a *conformidade* às regras (as quais em todo caso, são poucas e contraditórias), mas a *flexibilidade*: a prontidão em mudar repentinamente de

81

82

83

84

táticas e de estilo, abandonar compromissos e lealdades sem arrependimento – e buscar oportunidades mais de acordo com sua disponibilidade atual do que com as próprias preferências ⁴⁹.

A nau que vemos em meio a uma tempestade (85), em diferentes momentos da instalação *Tanto mar módulo #1*, muda a cada desenho. Ela não é a mesma, como se a passagem de um quadro a outro, ou ainda, de um lugar a outro, mudasse a sua “representação” de si. O mesmo acontece na forma amorfa (86) de *Navegações* que, em sua flutuação, evidencia ao espectador suas diversas facetas.

No ano de 2011, Inês foi passar o carnaval na cidade do Rio de Janeiro e, pelo que conta, se encantou com os blocos carnavalescos da cidade. No ano seguinte, na mesma época, esperava fazer a mesma viagem, no entanto, por diversas razões permaneceu em São Paulo. Já que estava em São Paulo e tinha um ateliê, lá permaneceu trabalhando, desenhando, criando, o que resultou numa série de desenhos dedicada ao carnaval (Fig.4)

A artista, por falta de recursos para novos materiais, explora seu “arquivo material”. Procura as doações, os restos e aquilo que outros artistas não

85

86

87

88

⁴⁹BAUMAN, Z. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p. 10.

usavam; busca o que estava descartado ou fora de uso no ateliê. Assim, a artista se apropria de papéis doados, os recicla. No arquivo material reciclado ela desenha e registra a experiência passada, ou o carnaval vivido no passado, na série *Divagações poéticas* (Fig.4). Os papéis são como sua experiência: reciclados; pois “o presente vivido encerra em sua espessura um passado e um futuro”⁵⁰.

Série de reciclagem de materiais e de memórias, *Divagações poéticas*, também denominada *Sem carnaval*, evidencia a vivência colorida pelo carnaval do indivíduo implicado no espaço e no tempo de uma experiência afetiva e única. Nos movimentos das linhas que dançam (90) é possível ouvir o samba, ver o bloco desfilando (91), os passantes, o mar, as palmeiras, as lantejoulas, as serpentinas, os confetes, os bailarinos, os casais, os amigos, a rua e as nuvens no emaranhado de linhas e nas formas coloridas. A nuvem (92) é, aqui, como o ser de *Navegações* e a barca de *Tanto mar módulo#1*, multiplicidade de faces, cujas oscilações provocam mudanças constantes em seus limites, desenhando variadas figuras.

A nuvem convida-nos a dançar com as formas e as cores do carnaval.

89

90

91

92

⁵⁰MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 371.

A obra consumada não é portanto aquela que existe em si como coisa, mas aquela que atinge seu espectador, convida-o a recomendar o gesto que a criou e, pulando os intermediários, sem outro guia além da linha inventada, do traçado quase incorpóreo, a reunir-se ao mundo silencioso do pintor, a partir daí proferido e acessível.⁵¹

Esses desenhos “pintados” (93) nos invocam, enquanto espectadores de seu efeito, a completar seus movimentos iniciados no passado, no que foi vivido pela artista. Os movimentos congelados nas linhas e nas formas levam-nos a aspectos do carnaval, antes vivido, agora traçado (94). A música, tão presente nos carnavais de rua, com os blocos e as pessoas que cantam, permanece, paradoxalmente, no silêncio das linhas (95). Por outro lado, esse silêncio nos convida, como bem coloca Merleau-Ponty, “a recomendar o gesto que a criou”. Ou seja, esses desenhos guiam-nos pelos traços, rastro de um passado que se inscreve em um “presente”, pois será presente a cada contato com seu espectador, enquanto visto em um instante (96).

No encontro com a obra, somos abordados pelo gesto inscrito enquanto traço, e a reunião desses traços aponta-nos o recomendar. No vaivém sem fim de traços que registram gestos, somos inseridos nos movimentos iniciados pelo artista.

93

94

95

96

⁵¹Idem. *O olho e o espírito*, op. cit., p. 81.

Em *Divagações poéticas* é possível ver os ritmos da música, ou o movimento da dança no traço, pois está nele a fluidez da dança, ela se presentifica no movimento ziguezagueante de linhas (98). Essa textura, que é possível ver e dançar, é composta pelas linhas, formas e cores que se abraçam envolvendo o espaço do papel (98).

As formas amorfas, também presentes em *Navegações*, aqui “dançam” (99), são transformadas em formas coloridas, seja na ocasião da festa, seja pela memória evocada de um carnaval. É possível ser levado, nos desenhos de Inês, pelo balanço do mar ou samba. Cada visada nova é como um momento em que serpentinas e palmeiras cintilam no ar (100). Elas nos embalam ao som das linhas que saltitam. As pessoas “registram recordações, ao passo que o artista põe os signos em movimento.”⁵²

Como consideramos anteriormente, os signos são movimentados pelos artistas, assim como ocasionam um movimento no espectador: o de recomençar o gesto do artista. Como o vídeo de Caetano Dias *Oxalá* (2007)⁵³ que nos dá a ver um homem negro a dançar e sambar em *slow motion*, ao

97

98

99

100

⁵²BOURRIAUD, N. *Radicante*, op.cit., p. 88.

⁵³*Oxalá* foi projetado na quarta edição da *Sessão Corredor*, evento organizado pelo *Ateliê 397*, junto com *Sampa* (2009), vídeo coautorial de Inês Moura e Maura Grimaldi no ano de 2009. Em 2013 a *Sessão Corredor* completou 10 anos. E o *Ateliê 397* refez algumas sessões, entre elas essa de 2009 que *Sampa* e *Oxalá* estiveram juntas. Caetano Dias, não é jovem, mas é um artista atual.

som de Johann Sebastian Bach. *Oxalá* evoca de modo análogo o samba e o gesto da dança, mas ao invés de linhas desenhadas (101, 102) temos neste vídeo um corpo que se movimenta. Segundo descrição da instituição *Vídeobrasil*, seria a seguinte situação: “em um bar em Salvador, um filho de Oxalá aparece e começa a dançar, de forma espontânea, para a câmera. O bailado atesta a sedução exercida pela câmera”⁵⁴. Desta descrição, é possível inferir que a dança se inicia pela sedução da câmera, contudo a dança do homem, talvez iniciada pela exposição do corpo, chamando-nos, consequentemente, para dançar com ele.

A música, a dança, o movimento e o traço estão em nós, como registro perceptivo do samba e da fuga de Bach. O movimento da técnica seria igualmente da música, do samba no pé, este “entre lugar” e “entre tempos”. O carnaval (104) do Rio de Janeiro está no passado da artista enquanto desenha no presente em São Paulo.

Nos termos de Merleau-Ponty sobre a temporalidade, a “[...] projeção plana no mundo como as recordações são uma projeção do passado no presente”⁵⁵. A projeção da artista no mundo atualiza suas recordações, ou

101

102

103

104

⁵⁴VIDEOBRASIL, *Oxalá*. Disponível em: <http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=900594&cd_idioma=18531> Acesso: 30 de outubro de 2012.

⁵⁵MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*, op. cit., p. 358.

coloca sua memória no presente a medida que desenha. As recordações se projetam no desenho presente, enquanto traços maleáveis que insinuam um movimento (105).

Nesta série, os materiais agenciados são lápis de cor, canetas de feltro, tinta da china, grafite, tinta acrílica e tinta permanente sobre papel. A tinta (106) está presente em todos os desenhos, como um fundo com o qual os outros materiais conversam. Como um “não lugar” e lugar, a tinta trabalhada (107) pode conter esse espaço do presente e passado, daquilo que não é nem um nem outro, porém ambos, pois “o passado está sempre presente, desde que aceitemos nos mover dentro dele.”⁵⁶.

Assim, o presente, a contemporaneidade do espaço e do tempo, mais do que uma categoria da arte, é apresentado enquanto experiência visual revisitada pela artista, pois no ar, como nuvem (108), no espaço aéreo da memória entre Rio e São Paulo, os procedimentos artísticos podem também compreender visualmente diferentes tempos e movimentos. A artista figura a flutuação entre diferentes localidades, culturas e tempos; ou mesmo, dentro do próprio sistema da arte, no qual flutua entre diferentes delimitações das exposições, ou melhor, os lugares de exposição das obras indicariam as categorias sob as quais artista e obra estariam “submetidos”.

105

106

107

108

⁵⁶BOURRIAUD, N. *Radicante*, op. cit., p. 124.

Consideramos exposições parte do circuito da arte contemporânea, por serem elas mesmas lugares de circulação. Os artistas frequentam as exposições e é com elas que seus trabalhos são conhecidos por um público. As exposições de arte contemporânea são lugares e períodos em que obra e artista são vistos por uma comunidade que as visita, assim como por um circuito. São lugares institucionalizados e, por vezes, “sagrados”. E, à sua maneira, são rituais de passagem. Isto é, seria preciso passar por elas, expor obras, para “ser artista”.

Para os jovens artistas, atualmente, o acúmulo de exposições e olhares sobre seus trabalhos são parte dos rituais que precisam passar para serem reconhecidos como “artistas”, tornando a sua obra “pública”. Dessa maneira, Inês e outros artistas também jovens buscam os espaços de exposição, por serem lugares de passagem de um público. Uma vez que seus trabalhos forem expostos a um público (de preferência mais de uma vez), estarão mais próximos de alcançar a maturidade e uma posição junto aos artistas já reconhecidos no circuito artístico. Contudo, as exposições não garantem aos artistas que eles serão “con-sagrados” ou reconhecidos.

109

110

111

112

Por vezes, estes lugares de passagem são muitos. Não só Inês se desloca entre cidades, entre conceitos, entre tempos, mas também entre espaços expositivos como mostras individuais ou coletivas⁵⁷. No entanto, cada montagem expositiva lhe dá uma nova direção. Isto é, ao expor seus trabalhos é possível vê-los em outra configuração e em diálogo com outros. E assim, suas direções conceituais e formais podem tomar novos rumos. Logo, seus rituais e passagens compreendidos em exposições lhe servem de linhas diretivas (114).

É possível ver linhas diretivas nas duas últimas séries que abordamos neste tópico: *Lugares* (Fig.5) e *Our relationship explained by nature #2* (Fig.6). Nas duas séries vemos linhas que partem de lugar algum a lugar nenhum, contudo, em *Lugares* elas são pontilhadas (113,114), por vezes vermelhas e dividem o espaço também ocupado por formas recortadas e lá coladas. Em *Our relationship explained by nature #2* as linhas se sobrepõem se conectam (115,116) ou atravessam formas orgânicas baseadas na série de fotografias *Our relationship explained by nature #1*, que veremos no próximo tópico.

Destacamos essas linhas porque elas, por serem também retas, atravessam o espaço do papel. Nesse sentido, as linhas pontilhadas nos desenhos da série *Lugares* podem sugerir reflexões sobre os rumos conceituais vividos por

113

114

115

116

⁵⁷Como veremos no último tópico, *Entre artistas*.

alguns artistas da geração jovem, assim como Moura, pois seriam como linhas indicadoras de expedições pelas exposições.

Anne Cauquelin apresenta o sistema da arte contemporânea, em que as exposições são base para seu domínio, como “regime da comunicação”. Segundo a autora, os moldes do regime da arte moderna não seriam suficientes para explicar o estado atual do sistema da arte. Logo, não passamos totalmente do regime da arte moderna ao regime da comunicação, mas, de forma gradual, este último tem se destacado podendo ser identificado ao funcionamento global do sistema⁵⁸.

Quanto à comunicação, teríamos um sistema em rede, ao qual todos, supostamente, teriam igualmente acesso às informações que circulam nesta rede. Este princípio de igualdade, ainda segundo Cauquelin, implicaria uma “transparência”, pois a informação estaria em sua forma “pura”, disponível a todos que entram na rede.

A rede é um sistema em que, uma vez inserindo-se nele, permite acesso a todos os seus pontos. Ele seria multipolar, de entradas incontáveis, em que cada ponto poderia gerar outras “microredes”⁵⁹. Este funcionamento do sistema das artes e da cultura, sob forma de rede informacional, pode ser

⁵⁸CAUQUELIN, A., op. cit., p.55-56.

⁵⁹Ibid.

117

118

119

120

visto. E devido a entradas não reconhecidas, o autor é anônimo e “assim como o autor (de uma mensagem) não é mais tido como origem, o acontecimento também deixa de ser novidade”⁶⁰.

Para Cauquelin, uma maneira de mascarar a falta de novidades seria a “nominação”, ou seja, nomear as “existências” da rede, gerando diferenças onde primariamente não haveria⁶¹. Neste âmbito em que a rede nomina, a realidade seria outra, ou como a autora aponta, seria uma “segunda realidade”⁶². Assim, a realidade estaria nomeada em conceitos generalizados que mudam a visão de cada indivíduo da “realidade mesma”. Portanto, na arte contemporânea prevaleceria “o continente, ou seja, seus papéis e seus lugares, em vez de seus conteúdos intencionais.”⁶³

Nesse regime constituído pelo anonimato e pela nominação externa que gera uma realidade em segundo grau, como seriam os papéis na rede de comunicação e como atuariam os atores no campo artístico? Os atores precisam ser ativos com o maior número de ligações, e os mais ativos seriam os que possuem mais, e mais rapidamente, informações na rede, porque isso lhes garantiria poder sobre a nominação na rede. E aqueles que

⁶⁰Ibid., p. 61.

⁶¹Ibid., p. 62.

⁶²Ibid., p. 79.

⁶³Ibid., p. 66.

121

122

123

124

possuem este poder sobre as ligações e as informações seriam os “denominadores”, ou produtores, de valor e reconhecimento de obras e artistas contemporâneos⁶⁴.

Conservadores de grandes museus, importantes *marchands*-galeristas, *experts*, diretores de fundações internacionais, os chamados “profissionais”, são os primeiros a obter e passar adiante a informação: a da cotação (o preço) e, conseqüentemente, a do ‘valor estético’. Mas passar a informação, em uma rede de comunicação, é também fabricá-la⁶⁵.

Dessa forma, será obra de arte contemporânea aquela que for exibida no “domínio” da arte contemporânea: “*A arte contemporânea é a sua imagem. (...) A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação*”⁶⁶. Assim, aquilo que chamamos de arte contemporânea re-afirma ou repete o que foi produzido pelas instituições e pelo mercado, cada vez mais distante do “ser-obra da obra”⁶⁷ e do “ser-artista do artista”. Possivelmente a flutuação entre lugares e países do artista também é resultado destas variadas nominações exteriores.

⁶⁴Ibid., p.66-67.

⁶⁵Ibid., p. 67.

⁶⁶Ibid., p. 80-81.

⁶⁷HEIDEGGER, M., op. cit., p. 119.

125

126

127

128

Dado que no sistema da arte contemporânea a nomeação circularia anteriormente ou prioritariamente à obra e ao artista, Anne Cauquelin aponta para o risco de saturação de ambos na rede e a necessidade do artista de se re-novar constantemente. Assim, o artista estaria preso à rede ou permaneceria fora dela. “Ou seja, renovar-se e individualizar-se permanentemente, sob pena de desaparecer no movimento perpétuo de nomeação que mantém a rede em ondas”⁶⁸. O artista não só deve re-novar sua produção como sua atuação, para se manter no circuito modificando seus papéis: o artista precisa ser ao mesmo tempo curador, comerciante e público de seus trabalhos artísticos. Inês Moura têm experiências de curadorias compartilhadas, como abordaremos mais detalhadamente no tópico “*Entre artistas*”.

Esta re-novação constante do sistema nos remete à novidade, ou seja, o sistema precisa mudar constantemente para oferecer ao público as “novidades” da arte, e o mesmo deve fazer o artista. Nesta linha de reflexão teremos a inserção de jovens artistas no discurso da novidade ou daquilo que é entendido como “novo”, como já argumentamos.

Os consumidores do regime de comunicação seriam os destinatários da rede que, por sua vez, seriam igualmente gestores. De tal forma que os

⁶⁸CAUQUELIN, A., op.cit., p. 77.

129

130

131

132

produtores produzem para si mesmos, pois fabricar um objeto e produzir um artista tem por objetivo fazer com o valor e o reconhecimento se voltem para os próprios produtores.

O produtor do regime da comunicação produz para si mesmo, entretanto a exibição do produto é pública. “É a exposição que carrega a significação: ‘isto é arte’, e não as obras”⁶⁹. Sendo a exposição das obras o que atribui a significação à arte contemporânea, aquele que “assina” a exposição se responsabiliza pela circulação de determinadas obras em detrimento de outras como sendo arte contemporânea. Esta responsabilidade estaria implicada no papel do curador.

Por este domínio fundado nas comunicações, voltando às exposições, tomemos os principais protagonistas envolvidos no sistema da arte: a obra, o artista, as instituições, o mercado e o público; sendo que entre duas ou mais dessas partes pode estar o curador, que pode ser um diretor ou dirigente de instituição. Um de seus papéis seria mediar ou intermediar as relações entre essas partes.

⁶⁹Ibid., p. 79.

133

134

135

136

O curador, como sujeito do “entre”, articula “nomações”⁷⁰ do sistema frente ao público, do mesmo modo que teria ele seus ideais, respeitando a partir desses pressupostos, ou não, as proposições dos artistas e suas obras. Segundo Soren Andreasen e Lars Bang Larsen, mediadores são fundamentais na sociedade, no entanto, como o conceito de “mediator” é vago e impreciso no contexto de uma exposição, eles propõem explorar o conceito de “middleman” ou, para nós, “intermediário”, ou “homem do meio”, denominação que implicaria a existência de um sujeito⁷¹. Logo, a exposição seria, antes de ser algo somente físico, uma disposição conceitual desenvolvida por um indivíduo com seus valores e desejos envolvidos.

Sabendo que o espaço e tempo de uma exposição teriam suas determinações exteriores, como “a rede” na qual o sistema da arte contemporânea funcionaria, o curador poderia, como intermediário, reafirmar uma posição institucional e sistemática ou partir somente das proposições de artistas e obras, para apresentá-las ao público. Ao mesmo

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ ANDREASEN, S.; LARSEN, L.” The middleman: beginning to talk about mediation”. In: O’NEIL, P. (Ed.). *Curating Subjects*. London: Open Editions, De Appel arts centre, 2007, p. 23.

137

138

139

140

tempo que teria como premissa sua responsabilidade com a formação do olhar e do entendimento sobre arte, obras e artistas deste público⁷².

Nesse sentido, Luiz Guilherme Vergara⁷³, diretor de museu, curador e educador, insiste nesse lugar político do gestor cultural de manter vivas as relações através do cuidado com o espaço de mediação.

É do cuidado com a temporalidade e atualidade das obras-estruturas vivas que este artigo reivindica uma dimensão ética para espaço de mediações, no qual horizontes do futuro possam se tornar prováveis⁷⁴.

Seria desse lugar “ético-estético” que o mediador pode ser “instituinte”⁷⁵, olhando o futuro a partir do presente, não com uma pretensão de progresso, mas imaginando um público que partilha experiências com as obras e com os artistas. O curador seria como o produtor e o consumidor, um papel que pode ser ocupado por diretores de instituições, como vimos, ou por artistas.

⁷²VERGARA, L. “Curadorias Educativas: Percepção Imaginativa / Consciência do Olhar”. In: HELGUERA, Pablo (Org.). *Mediação: Traçando o território*. Porto Alegre: Fundação Bial, 2011, pp. 57-60.

⁷³Ibid.

⁷⁴Ibid., p. 188.

⁷⁵“É nesse sentido que se diz que ele é instituinte, porque não se contenta como o já instituído, mas institui outras significações até então inéditas.” ALVES, C. “A curadoria como historicidade viva”. In: RAMOS, A. (org). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 53.

141

142

143

144

Como apontamos anteriormente, o funcionamento descrito por Anne Cauquelin e a constante descrição do curador como um homem do meio, entre público e artistas e/ou obras, no contexto das exposições ou dos lugares de exposições, pode ser pensado de modo análogo às linhas diretivas na série *Lugares* (Fig.5).

A linha diretiva do lugar nenhum pode ser cartográfica, como em *Our relationship explained by nature #2*, em que vemos linhas que são assumidamente cartográficas (148), pois são retiradas de cópias em preto e branco de antigos mapas, antigas cartografias do globo terrestre. As linhas que demarcavam os mapas antigos foram escolhidas por Inês aleatoriamente e copiadas em papel vegetal; depois foram desenhadas nas composições de *Our relationship explained by nature #2*.

Essas linhas em *Our relationship explained by nature #2*, por terem sido retiradas de mapas do passado e depois re-desenhadas, podem ser interpretadas como camadas visuais de tempo, pois se sobreporiam e se atravessariam como um “hipertexto”: mapas antigos sobre cartografias visuais mais recentes. Dessa maneira, indicam visualmente a teoria sobre percursos temporais que indicamos anteriormente.

Merleau-Ponty caracteriza o percurso temporal como intencionalidades.

145

146

147

148

É preciso, portanto, correlativamente, que o próprio sujeito não esteja ali situado, para que ele possa, em intenção, estar presente ao passado assim como ao porvir⁷⁶.

“O tempo não é uma linha, mas uma rede de intencionalidades”⁷⁷. Desta forma, a ligação entre passado, presente e futuro se apresenta como intenção, na busca de um lugar, mesmo que seja o “não lugar” (150).

Lugares é também uma série de materiais “reciclados”. As formas rosadas (151) ou avermelhadas são recortes de um papel que Inês descobre conservado em sua casa. Olhando atentamente cada desenho encontramos objetos, figuras que indicam memórias de outrora, agora conservados no papel. A temporalidade em mapas ou na memória constitui as obras.

No entanto, o que há de se destacar mais uma vez a partir dessas duas séries, *Lugares* e *Our relationship explained by nature #2*, é o trajeto (152), a cartografia de viajantes. Matriz visível, na medida em que se apresenta como expedição⁷⁸. Das navegações entre Portugal e Brasil ao mundo globalizado, ainda que fragmentado, a linha demarcatória dos trajetos, dos homens, dos ventos e dos mares é agenciada como indicador dos caminhos, sejam palpáveis, sejam virtuais, mas incessantemente afetuosos. A série de

149

150

151

152

⁷⁶MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*, op. cit., p. 555.

⁷⁷Ibid. p. 558.

⁷⁸BOURRIAUD, N. *Radicante*, op. cit.

desenhos de *Our relationship explained by nature #2* advém de estudos fotográficos (que examinaremos no próximo tópico) por ocasião do aniversário da irmã de Inês, também portuguesa, mas que mora na Dinamarca:

Não haveria movimento efetivo e eu não teria a noção do movimento, se, na percepção eu não deixasse a terra enquanto “solo” de todos os repousos e de todos os movimentos aquém do movimento e do repouso, porque eu *a habito*, e da mesma maneira não haveria direção sem um ser que habite o mundo e que, por seu olhar, trace ali a primeira direção-referência⁷⁹.

Em *Our relationship explained by nature #2*, a expedição é desenhada. Já nos trabalhos do artista alemão Daniel Beerstecher, a expedição ou o trajeto é performance e vídeo. A peregrinação começa no país natal do artista, a Alemanha, e se estende ao mundo. No projeto *Land sailor* (2012/2013), Beerstecher se propõe a atravessar a Patagônia com um barco à vela sobre rodas, sendo movido apenas pelo vento. Em obra anterior, *Sand Am Meer* (2010), o artista atravessa o Sahara, com uma prancha de surf em seus braços, até chegar ao mar, apenas com indicações da população local⁸⁰.

⁷⁹MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*, op. cit., pp. 575-576.

⁸⁰BEERSTECHEER, D. Disponível em: < <http://www.danielbeerstecher.com/> > Acesso: 26 de março de 2013.

153

154

155

156

Essas obras de Daniel são trabalhos em que o trajeto é a obra. Na água ou na terra firme o importante é navegar. A prancha e o barco, que vão a lugar nenhum, existem pelo simples trajeto (158). “A ‘forma-trajeto’ abarca a unidade de um percurso, dá conta de um encaminhamento ou o duplica [...]. A iconografia global encontra seu ponto de ancoragem nos fluxos caóticos dessas formas-trajeto”⁸¹.

Esse tracejado que constitui os trabalhos de Inês e a performance nos de Daniel funciona como diretriz, pois os caminhos constantemente refeitos não levam a lugar algum. De modo semelhante, ao fazer parte de uma exposição, o artista não sabe a que caminhos aquela exibição o levará.

Mensageiros dessa metamorfose (159), os artistas contemporâneos compreenderam que não se pode residir no interior de um circuito e ao mesmo tempo em um espaço estável; que a identidade se constrói tanto em movimento quanto por impregnação; que a geografia é também, e sempre será uma psicogeografia⁸².

Em suma, a “psicogeografia”, de artistas como Moura ou Beerstecher, é evidenciada não somente nos trajetos pelo globo, pela internet, mas nos seus próprios caminhos expográficos. Isto é, a expografia das exposições, assim como os critérios conceituais que as norteiam, nomeiam e estabelecem

⁸¹BOURRIAUD, N. *Radicante*, op. cit., p. 118.

⁸²Ibid., p. 55.

157

158

159

160

relações visuais entre as obras. Essas relações, por sua vez, reorganizam o olhar do artista sobre sua própria produção. As exposições como passagens, organizam também trajetos profissionais desses artistas.

Contudo, o artista existe “apesar” das demarcações do sistema, pois estando ou não inserido no domínio das exposições, circulando ou não no mercado da arte, ele produz. Devido às políticas que delimitam o que deve pertencer ao âmbito da arte contemporânea, os artistas estariam sob a égide fixa dos lugares de circulação, porém o artista “sobrevive”. Esta sobrevivência resistente de Inês, ou dos artistas jovens, em relação ao sistema pode ser compreendido na tensão com a tradição artística e na sua incorporação crítica em formas de diálogo e/ou curadorias compartilhadas, como veremos adiante.

As “flutuações” encaminhadas pelas obras, passando pelo mar, pela arca, pela nuvem, pelos trajetos, pelas itinerancias, indicam esse lugar do “entre”, do artista que habita a margem do sistema. Estando na margem do sistema que constrói categorias externas, que espera o novo, artistas como Moura indicariam uma categoria sem nomeação. Por isso talvez a linha tracejada que vimos repetidas vezes no trabalho de Inês figura esse lugar itinerante. A expedição incessante marca o lugar do jovem que vai margeando o circuito

161

162

163

164

das artes em busca de sua inserção, para isso ele enfrenta o velho, o antigo o estabelecido, o seu passado.

Inês, à medida que vislumbra um lugar dentro do circuito, resiste no *entre* fora e dentro. O próximo tópico sugere que, a partir das obras em que natureza e as construções resistem um ao outro, podemos identificar a tensão do artista com um circuito e com a tradição que nele circula.

165

166

167

168

Sobrevivência

Figura 7: *Paisagens*, 2012
Impressão a jato de tinta sobre papel fotográfico.
26,5 x 47 cm.
Inês Moura.

Figura 8: *Our Relationship Explained by Nature #1*,
2012
Estudos para o projeto de desenho *Our
Relationship Explained by Nature #2*
Fotos: Inês Moura
Montagem nossa

Figura 9: Fotos de Inês Moura para a instalação Herbarium in loco (2011).
Montagem nossa

Figura 10: *Herbarium in Loco*, 2011

Instalação Site-Specific.

Vegetação do subsolo do paço das artes, caixas de madeira, fichas de papel, cadernos de anotações com desenhos em nanquim, alfinetes, pregos variados, sobre parede branca.

Dimensões variáveis.

Paço das Artes - Exposição *51 Passos*.

Fotos: Inês Moura.

Uma hera sobre um muro (169), a vegetação que toma uma construção (170) ou as plantas, folhas e galhos que ocupam um espaço vazio de concreto (171) são temas e motivos das obras que encaminham este tópico que se segue. Na forma das obras e, nesses motivos, encontramos indícios da margem, da tensão e da sobrevivência de organismos.

169

Como no tópico anterior, as obras serão guias de reflexões. Em *Flutuações* tínhamos as fotografias dos desenhos, o que ocasiona a perda da compreensão da materialidade de cada um, pois, o papel, a caneta, o lápis e a tinta são formas visíveis que podem contribuir para o olhar, contudo as descrições, junto com aspectos da criação, auxiliam na compreensão das imagens. Neste tópico dispomos de imagens que são imagens, isto é, são obras fotográficas.

170

171

Paisagens (Fig.7) e *Our relationship explained by nature #1* (Fig.8) são fotografias, ou seja, a produção visual é feita pelo olhar da artista através de uma máquina fotográfica digital e por processos digitais, pois essas fotografias são alteradas no computador. Uma vez no computador, as fotografias são manipuladas em algum programa tendo em vista o tratamento que a artista considera importantes para aquele conteúdo. Por fim, ela vislumbra um tipo e tamanho específicos de impressão e um tamanho para o mesmo.

172

Herbarium in loco (Fig. 9 e 10) foi uma instalação, e o que vemos dela são fotografias. Algumas delas constituíram a própria instalação, como registro do processo (Fig. 9), outras são registros da instalação (Fig. 10). Os postais, os cadernos e as fotografias constituintes da instalação ainda existem. Porém, o material orgânico exposto se desfez ao longo da própria exposição (174). Consequentemente, perdemos a experiência da instalação, dos desenhos, dos cadernos e das fotografias impressas.

As obras *Paisagens*, *Our relationship explained by nature #1* e *Herbarium in Loco*, que nos direcionam neste tópico, evidenciam visualmente e em seus títulos a temática da natureza, a paisagem, o orgânico e o estudo da botânica. A última obra dialoga com as ciências que chamamos “duras” (empiristas), pela sua coleta, categorização e catalogação de espécimes de um sítio específico. Como estudos de botânica e a consequente domesticação da natureza em jardins e herbários.

Diametralmente, nessas obras as plantas, as folhagens, as árvores são conteúdos dominantes, assim como a construção. A forma dada pelo quadro fotográfico ou pela instalação artística evidencia a resistência de um contra o outro, ou mesmo uma tensão.

173

174

175

176

A resistência dos vegetais (177) ao concreto material que se coloca sobre eles é explorada por Inês nas três obras que analisamos neste tópico. São três obras distintas, mas que possuem essa temática comum: a sobrevivência da vida orgânica ante a construção humana (178).

O recurso fotográfico garante o registro pontual, de um momento no tempo e no espaço, podendo indicar um passado. Logo, ocasiona uma experiência de nostalgia⁸³ deveras frequente. A nostalgia estaria na própria escolha da técnica e na evocação de um rastro humano, como a construção, que está frequentemente envolta pela matéria orgânica nessas obras. Aquilo que chamamos natureza, vida, organismos estaria em embate com aquilo que chamamos construções humanas. Estas construções seriam como vestígios de outras pessoas, que talvez não existam mais. A construção seria a presença da ausência da figura humana nas fotografias.

A presença de obras artísticas que circulam no sistema da arte ou que fazem parte da história e a ausência de seus produtores, dos artistas que as criaram, é análoga à presença de pedaços de construção que vemos em *Paisagens*. A presença da ausência perpassa igualmente esses trabalhos, onde o quadro fotográfico foca o rastro da presença humana, como um poço esquecido

177

178

179

180

⁸³Notemos que “nostalgia” também significa melancolia profunda causada pelo afastamento da terra natal.

(181) ou um muro escondido sob uma hera (182). Como uma planta que nasce sobre o concreto, o jovem que é artista se depara com tudo que existe antes dele, ou seja, com uma “tradição” de produção visual, de arte e de obra.

Ao selecionar quadros fotográficos que nos dão a ver plantas que nascem sobre muros, ou ao elevar sobre os muros de uma exposição as plantas que avançam em um subsolo, Inês nos possibilita vislumbrar nessas obras um embate entre organismos flexíveis (vegetação) (183) e material rígido (concreto) (184). Veremos, a partir das imagens, esse embate e sobrevivência dos artistas na tentativa de expor, dar “vida” a suas obras aos olhos de um público. Como as plantas que sobrevivem no concreto, que nele se agarram, o abraçam, envolvem e ocupam. O muro também resiste à ocupação de novas formas de vida, podendo ser compreendido como ponto de ancoragem e de lastro.

∞

181

182

183

184

Na primeira imagem do díptico *Paisagens* (Fig.7), vemos ao fundo uma mureta de tijolos (186). A mureta está no centro do quadro O muro é contornado por fileiras de árvores (187). Este caminho que parece ter sido traçado para levar à mureta está coberto de grama (186). O muro que vemos é o ângulo de um poço⁸⁴.

Na foto em preto e branco há sombras que conduzem o olhar do espectador em direção ao muro (185). O muro de tijolos é parte do poço que, por fim, pode ser um vestígio de atividade humana, por ser um poço abandonado, esquecido. De um rastro a outro nosso olhar vagueia em uma única via, porém de mão dupla: das árvores para o poço e do poço para as árvores. A tensão entre a matéria concreta e a mata se instala no olhar daquele que vê.

O muro está como que isolado do entorno, ou seu entorno são as árvores. O seu isolamento e seu suposto abandono são evidenciados pelos elementos recortados pelo quadro fotográfico, pelo ponto de vista eleito pela artista. O muro na foto está ao longe, no ponto de fuga e tal distanciamento enfatiza o caráter de vestígio da construção.

185

186

187

188

⁸⁴Assumimos que o muro da primeira foto é um poço devido à segunda foto que a acompanha.

O muro está distante no quadro fotográfico, no tempo e no espaço do observador da foto. Dessa maneira, o enquadramento eleito pela artista reforça esse abandono da construção humana em meio a natureza que a consome.

As árvores e a grama (190) dominam o quadro, o conteúdo da imagem, assim como avançam sobre a construção abandonada. Há também um rastro de luz, uma iluminação indicada pela diferença de tons de cinza da foto. Esta luz clareia as folhagens (191) e, à medida que nos aproximamos do muro, a mata se adensa nas sombras (192).

O concreto do poço, daquele que se coloca na natureza como fixidez, uma vez colocado, se não há uma ação humana que o retire, ele lá permanecerá. No entanto, abandonado pelos indivíduos que o mantêm rígido, ele é tomado pela natureza, pelas plantas, pelos animais, e pelas ações do vento, das chuvas. Ou seja, apesar do cimento e do tijolo há a organicidade do mundo, sua flexibilidade, maleabilidade e fluidez.

Por outro lado na segunda fotografia do par que compõe a obra *Paisagens* (Fig.7) vemos um par de muretas em primeiro plano. Elas são dadas ao olhar do espectador de imediato. Indicam uma circularidade como o bocal de um poço. As árvores o cercam, no entanto, mais distantes do que o

189

190

191

192

muro da imagem anterior que está imerso nas árvores. O segundo poço está imerso nos musgos, na vegetação rasteira que o cobre (195).

As árvores traçam linhas verticais (196). No primeiro plano, vemos também um galho quase sem folhas que invade a abertura do poço, uma folhagem rasteira que o cerca e pequenos musgos. Portanto as árvores não o cobrem, mas musgos e folhagens rasteiras. A construção nas duas fotografias está coberta por organismos vivos. O poço lá permanece, inerte, e consumido pelo mundo orgânico que o cerca (193).

Este poço da segunda fotografia (193) funciona também como um fosso entre o espectador e a floresta ao fundo. As duas fotografias de *Paisagens* propõem questões sobre a proximidade e a distância do objeto construído e da natureza. Qual a nossa proximidade e nossa distância em relação às coisas?

Martin Heidegger pode nos ajudar a iluminar a questão que vemos nos dois enquadramentos de *Paisagens*. No início do texto *A coisa*⁸⁵ ele escreve:

“O homem está superando as longitudes mais afastadas no menor espaço de tempo. Está deixando para trás de

193

194

195

196

⁸⁵HEIDEGGER, M. “A coisa”. In: Ensaio e conferências. Petrópolis, RT: Vozes, 2001.

si as maiores distâncias e pondo tudo diante de si na menor distância”⁸⁶.

A artista coloca o embate entre a construção abandonada e a vegetação na frente do espectador por via da fotografia. No entanto, no jogo das duas imagens (Fig. 7) entre poço ao longe e poço próximo (197, 198, 199, 200) ela evidencia essa proximidade distante que mantemos de ambos, tanto da construção quanto da natureza que lá está.

Nos termos de Heidegger:

E, no entanto, a supressão apressada de todo distanciamento não lhe traz proximidade. Proximidade não é pouca distância. O que na perspectiva da metragem, está perto de nós, no menor afastamento, como na imagem do filme ou no som do rádio, pode estar longe de nós, numa grande distância.⁸⁷

Logo, por mais próximo de nós, observadores da imagem, que o poço ou as árvores possam estar, na concretude da experiência é a ordem de um tempo e um espaço desmedido que se coloca. As correlações entre luzes, em tons que vão dos claros aos escuros, verticais e horizontais, formas e materialidades, igualmente, introduz a atmosfera temporal.

197

198

199

200

⁸⁶Ibid., p. 143.

⁸⁷Ibid., p. 143.

Temos ainda outro jogo no par fotográfico. O observador pode se perguntar se é a natureza que resiste ao poço (201) ou o poço que resiste à tomada da vida orgânica (202). As fotografias de *Paisagens* evocam esse olhar da natureza que sobrevive às ações dos indivíduos. De modo análogo, as marcas que alguém deixa como herança permanecem para gerações seguintes. O vestígio de construção sem autoria torna o material mais enigmático, como uma obra de arte sem autor. Essas duas fotografias possuem, portanto, um mistério. O mistério da presença a partir da ausência.

As duas fotografias de *Paisagens* foram eleitas por Inês em meio a muitas outras de uma viagem pelos arredores de Coimbra, em Portugal. Com seu pai guiando, Inês ia parando a cada construção consumida por plantas, em busca dessa tensão entre o orgânico e o inorgânico construído na paisagem. Como vimos, interessa-lhe o embate, que pode ser entre o novo e o antigo.

O antigo e o novo, nestas duas fotografias, são ambíguos, pois o novo pode ser a construção que foi implantada em meio às antigas plantas que habitavam o local. Por outro lado, o novo pode ser as plantas que nascem e crescem sobre o poço. Há uma tensão constante entre o novo e o antigo no próprio tema eleito pela artista.

201

202

203

204

Esse embate entre os elementos distintos das imagens pode ilustrar a tensão do jovem frente ao maduro e vice-versa, pois essa oposição de materialidades (orgânico x inorgânico) ajuda-nos a compreender a resistência da juventude e da maturidade, uma em relação à outra (configuração que indicamos na introdução). Este par fotográfico de *Paisagens* aborda algumas faces da tensão entre a matéria nova e a matéria antiga. Antiga pode ser uma vegetação ou a construção. Não sabemos o que veio antes na fotografia, a vegetação ou o poço. Notemos que não se trata de definir, mas de apontar que o novo ou o velho é uma questão de “perspectiva”. O par de fotografias proporciona pensarmos mais a tensão entre as materialidades do que o toma o lugar do que.

Nesse sentido, esta tensão também figura a luta de Inês, entre outros artistas, para sobreviver de seu trabalho, de sua produção de obras de arte. A princípio, a artista, para viver de sua produção, depende da comercialização de suas obras. Para que isso ocorra ela precisaria adentrar no circuito. Essa incursão no circuito se daria em grande parte pela constituição de um público consumidor de sua produção. O público, por sua vez, consome indo a exposições. Assim, ela precisa expor como já vimos.

205

206

207

208

Inserir-se no sistema da arte é uma luta e se manter lá seria outra. Mas Inês e outros de sua geração caminham em direção a se colocar no circuito. No entanto, sendo categorizados como jovens artistas eles ainda são como “marginais” do sistema da arte. Os dizeres de Helio Oiticica, “seja marginal, seja herói”, colocam a marginalidade no interior de uma discussão sistemática. Assim, de dentro do sistema, quem o margeia é herói. O jovem artista, o “novo” seria mantido na margem do circuito e, portanto, marginal e herói. O heroísmo do artista que resiste às exclusões do circuito é igualmente explorado por um mercado.

Notemos que o jovem é equiparado a um marginal, mas o sendo estaria abarcando uma espécie de nicho do mercado. Inclusive por suas obras não terem ainda valor acumulado de currículo (que seria equivalente a um número de exposições, prêmios, galerias, obras em museus entre outros). Essa veiculação “menor” do jovem garantiria um início de circulação das obras e de uma possível sobrevivência do artista a partir de sua produção. “Tenho a impressão de que o mundo da arte está recortando para si, a partir disso, um espaço de sobrevida”⁸⁸. Isto é, ao manter o jovem na margem, ele sobrevive, não necessariamente vive, no sentido que ele mantém continuamente uma resistência, como as plantas sobre a construção.

⁸⁸MAMMÍ, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 15.

209

210

211

212

A paisagem – quando ela não era considerada um gênero da pintura – era utilizada na composição pictórica do Renascimento como parte do enquadramento das figuras ou dos temas representados. Segundo Anne Cauquelin⁸⁹, a paisagem é compreendida como paisagem nos estudos de perspectiva do século XV. O que ocasionaria a domesticação de uma “natureza” pelo olhar do homem que a representa. No século XV, a paisagem passará a representar o que viremos chamar de natureza. A qual é dada segundo a medida do homem. “A paisagem não é uma metáfora para a natureza, uma maneira de evocá-la; ela é de fato a natureza”⁹⁰ Não à toa uma suposta origem da paisagem remete ao momento do surgimento da perspectiva.

Dessa maneira, Inês, ao intitular *Paisagens* o par fotográfico (Fig.7), constituiria uma remissão conceitual e consequentemente visual ao conteúdo da pintura (como faz Sofia Costa Pinto em *Nature Morte*, citado anteriormente), segundo o que Anne Cauquelin descreve, pois não só o par de fotografias faz uso da perspectiva, como a perspectiva enquadra uma “natureza”. Portanto, a paisagem está diretamente associada a uma discussão da perspectiva clássica, que é possível ver no uso dos enquadramentos.

⁸⁹CAUQUELIN, A. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.

⁹⁰Ibid., p. 39.

213

214

215

216

Ao enquadrar a paisagem, a artista a coloca em perspectiva (217, 218). De maneira que as duas imagens adentram o registro visual e conceitual da tradição da composição clássica, do homem como medida do mundo, constituintes do Renascimento. A partir desta tradição a sua inscrição estaria no jogo das duas fotografias. Neste jogo a artista evidencia que a medida é relativa ao ponto de vista do observador. E mesmo o título *Paisagens* coloca em questão o que seria a paisagem nas duas imagens: O poço ou a natureza? O domesticado ou domesticador?

A remissão do título, do tema e da forma à tradição da composição clássica é igualmente identificada pela escolha da técnica. A artista não desenha pontos de fuga, perspectiva ou paisagem, ela os “vê” no mundo (217, 218). Eles a constituem e, assim, pelo instrumento, máquina fotográfica e computador, ela enquadra aquilo que vê. O modo que vemos natureza ou paisagem seria em si artifício, pois é a arte, enquanto linguagem ou construto, que nos dá a ver.

De forma análoga, um dos primeiros trabalhos do artista André Ricardo, denominado *Paisagens paulistanas – variações VII*⁹¹, seria uma atualização da pintura de paisagem e, conseqüentemente, da própria paisagem. Deter-nos-

217

218

219

220

⁹¹RICARDO, A. <http://andrerickardo10.blogspot.com.br/se_arch?updated-max=2011-05-14T01:56:00-07:00&max-results=500> Acesso: 16 de janeiro de 2013.

emos nessa série de pinturas, que ele denomina “variações” sobre esse tema, devido ao explícito título que remete à pintura de paisagens, como as fotografias de Inês. No entanto, o pintor André se volta às paisagens urbanas. Suas paisagens não são “naturais”, são cidades. Talvez seja a natureza da metrópole que ele representa, como indiciam seus títulos: *Ônibus, Comboio Ferroviário, Caçamba, Escavadeira, Viadutos*.

Na série *Paisagens paulistanas*, André pinta uma vista do morro do Querosene. Via o morro de uma janela do ateliê. A paisagem estava de alguma forma já enquadrada, contudo ele a pinta a partir de seu ponto de vista. Suas paisagens não têm ponto de fuga ou perspectiva. Os elementos se constroem na superfície da tela. Os prédios e a vegetação se embrenham, se dissolvem uns nos outros, isto acontece na superfície da tela por André dissolver a pintura com terebentina, as formas não são contidas por um traço desenhado ou pelos tons demarcados. A tinta à óleo dissolvida na tela dissolve as formas e as cores nela empregados.

Inês, na série *Paisagens*, usa a técnica fotográfica (223, 224); André, a pintura. Assim, diferente de Inês, a técnica de André seria mais “antiga”, pois empregada há séculos nas artes plásticas. No entanto, o que se destaca nas paisagens urbanas de André seria justamente equivaler a metrópole a *status*

221

222

223

224

de paisagem, à medida que dissolve as formas dos prédios às formas da vegetação.

Paulistano, morador do Grajaú, André atravessa diariamente a cidade, como se esta fosse mesmo seu mundo natural. Ao examinar a vivência do artista, sabemos que a sua paisagem é propriamente a urbana, seu mundo é majoritariamente de concreto. “A cidade participa da própria forma perspectivista que produziu a paisagem. Ela é, por sua origem, natureza em forma de paisagem [...] paisagem idealizada”⁹².

As fotografias de *Our relationship explained by nature #1* (Fig.8) são enquadramentos de uma hera que se sustenta firmemente sobre um muro (225, 226). Vemos raízes desta hera, seu tronco e suas folhas agarradas ao concreto (227). Há lugares da composição em que há mais folhas, outros mais raízes ou mais partes do muro sobre o qual a planta se assecura (228). Pelo quadro da foto poderíamos sugerir que a máquina está próxima ao objeto a ser fotografado. E ela estava, como é possível ver na página 179 do diário fotográfico ao final do texto.

225

226

227

228

⁹²CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*, op. cit., p.149.

Esta série de fotografias começa nos fundos do ateliê em que Inês trabalha⁹³. Nos fundos havia um pequenino jardim com algumas plantas e entre elas a hera que dominava o muro e separava o ateliê da casa vizinha. Para fotografar essa hera, a artista estuda minuciosamente os seus movimentos no muro. Inês fotografou pedaços da planta que se sustentava no muro com a distância de pouco centímetros.

A máquina fotográfica, nas mãos da artista, funciona como o instrumento de estudo das variadas partes do objeto que examina. Investiga através de alterações de filtro, lente e luminosidade aquilo que mais se adequa ao efeito final desejado. Efeito que o ângulo de aproximação da hera e as medidas de seu instrumento de estudo produzem em conjunto. A luz do dia influencia o padrão das fotografias, o que fez com que a artista, ao longo do dia, fotografasse sob diferentes luminosidades. Este cuidado na aproximação de seu objeto de estudo evidencia a natureza própria do método.

“Pensar é ensaiar, operar, transformar, sob a única reserva de controle experimental em que intervém apenas fenômenos altamente ‘trabalhados’, os quais nossos antes aparelhos produzem do que registram”⁹⁴. Assim

⁹³Em meados de maio de 2013, a hera foi arrancada do muro por pedidos da vizinha. Inês não pôde dar continuidade a esta série, contudo resguarda a memória da hera em fotografias.

⁹⁴MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*, op. cit., p. 13.

229

230

231

232

Merleau-Ponty comenta a filosofia das ciências de seu tempo. Poderíamos compreender o processo fotográfico de Inês como esse “trabalhar” os aparelhos técnicos que mais produziriam do que registrariam. De fato mais do que registrar, ela produz. Enquanto artista, a partir da empiria, Inês produz uma visão daquele objeto. No entanto, ao invés de um suposto distanciamento de seu objeto, a artista se aproxima não só fisicamente, mas caminha pela hera procurando seus movimentos. Ela se embrenha na planta até com ela mesclar-se, sendo que seus aparelhos, a máquina fotográfica e o computador simplesmente re-produzem essa relação. A artista

está ali, forte ou fraca na vida, mas incontestavelmente soberana em sua ruminação do mundo, sem outra “técnica” senão a que seus olhos e suas mãos oferecem à força de ver, [...].⁹⁵

Portanto, artista e investigadora, Inês estaria “imersa no visível por seu corpo, ele próprio visível, o vidente não se apropria do que vê; apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo.”⁹⁶ Essa abertura visual ao mundo a interpela nas direções do olhar através da câmera. Diferente do pintor, figura a qual Merleau-Ponty faz referência, ela não mistura tintas e tampouco usa pincéis, mas regula sua máquina fotográfica usando tons, formas e volumes (233, 234, 235).

⁹⁵Ibid., p. 15.

⁹⁶Ibid., p. 16.

233

234

235

236

Inês disse, ao fotografar essa hera, que aquilo lhe interessava eram os efeitos de planos que as folhas formavam e o destacamento dos galhos que formava planos e, portanto, volumes, na bidimensionalidade da fotografia.

A tensão identificada nas imagens de *Paisagens* pode ser igualmente reconhecida na série de *Our relationship explained by nature #1*, na hera que cresce sobre o muro, como a folhagem sobre e arredor do poço. O tronco da hera se sustenta pouco a pouco no muro (238). Uma vez bem fixo e espalhado sobre o concreto, o tronco lava seus galhos (239). Sugerindo que, uma vez, bem fixado é possível avançar no desenvolvimento do vegetal. Nesse sentido, a tensão estaria nesta sustentação de um pelo outro, pois o muro sustenta a hera. Porém, a hera protege o muro da ação de outros fatores como a chuva e o vento. Assim, um dependeria do outro, a planta para o seu crescimento e sobrevivência e o muro para continuar inalterado por outros fatores.

A própria hera alteraria características do concreto, pois faz inserções nele para se fixar. Essas inserções da hera só podem ser vistas se a planta for arrancada da superfície em que está. Nesse âmbito, em harmonia um complementaria o outro (240).

237

238

239

240

Na direção de evidenciar uma tensão entre organismos e construções, Daniel Beerstecher explorou o embate e a permanência entre plantas e um ambiente interno de uma peça teatral no espaço redondo do *Museu da Imagem e do Som*. A convite do diretor Esmir Filho para a peça *Kollwitzstrasse 52*, Beerstecher tinha um papel pequeno na peça, mas significativo no que podemos chamar de cenário. A cada dia que a peça era encenada ele colocava mudas de plantas no cenário. Ele conversou com uma bióloga para saber de que forma aquelas plantas poderiam sobreviver aos meses em que a peça estaria em cartaz. Assim, a instalação de Daniel passou de pequenos espaços ocupados por poucas mudas à quase totalidade de ambiente de encenação. O branco do cubo branco “tornou-se” verde.

Apesar de serem tratadas de maneira especial, cuidadas com luzes artificiais que garantissem que as plantas sobrevivessem, o artista enfatiza a linha tênue de sobrevivência de ambos, do concreto e dos vegetais. Daniel garante que, ao final da temporada, o cenário esteja verde, porque as plantas ocupariam o lugar. Pouco a pouco, o próprio artista toma igualmente seu lugar na peça. Sua performance, diferente daquela dos atores, se configura na sobrevivência das plantas⁹⁷. Daniel, como as trepadeiras e plantas

241

242

243

244

⁹⁷As imagens do “antes e depois” podem ser vistas no site de Daniel Beerstecher: <<http://www.danielbeerstecher.com/deutsch/Projekte-Seiten/Kollwitzstrasse52-IntervencaoDiashow.html>> Acesso: 10 de junho de 2013.

depositadas na peça, evidencia que mesmo sendo ator, sua principal atuação na peça consistiria em produzir uma tensão entre diferentes formas de vida e o cubo branco.

Do mesmo modo que na intervenção de Beerstecher e em *Paisagens*, a tensão entre novo e antigo se coloca pela temática em *Our relationship explained by nature #1*. A hera pode ser compreendida como o elemento novo que se coloca sobre o antigo (246, 247, 248). O muro sustenta a hera, como se o antigo sustentasse o novo. Desse modo interpretamos que o novo na arte, ou seja, o jovem artista, poderia crescer e desenvolver novas proposições artísticas ao estar muito bem fixado na tradição, a qual, como delimitada anteriormente, seria todo o conhecimento disponível ao artista, do qual ele pode apropriar-se.

Nesse sentido, o jovem artista inscrever-se-ia na tradição, à qual deve se referir e se sustentar, contudo, a tradição só existe pelo próprio avanço de novas gerações. Portanto, a prática frequente do jovem, que é artista e que pretende se inserir no circuito da arte, é partir do estudo rigoroso, atento e contínuo de produções visuais ao longo do acúmulo de história e teoria da arte. E, sobretudo, das técnicas que permitem ao iniciante e aprendiz dominar a linguagem que eleger como sua.

245

246

247

248

O estudo da arte, veiculada no caso de Inês Moura pela universidade, ancoraria conhecimento, repertório visual e conceitual do domínio das artes visuais. Assim, as produções selecionadas por uma história e reconhecidas no sistema fariam parte da formação de Moura e alguns de sua geração.

Inês Moura teve uma formação, segundo ela, “tradicional”. Formada na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, já mencionada aqui, seus conhecimentos técnicos e teóricos em pintura e desenho estariam, por essa formação, diretamente ancorados na tradição. Além do contato com a arte na faculdade, ela frequenta exposições assiduamente, de forma que pode compreender suas obras em relação ao que o circuito apresenta.

O contato e a volta ao passado para apontar sua produção em direção a um futuro localiza a artista e seus pares neste presente tensional. Entre o que foi e o que pode ser. Vários artistas jovens da mesma geração de Inês examinam uma vertente da tradição a fundo, tradição que os sustentam a ponto de abrir perspectivas de futuro. Isto é possível “ver” em obras de artistas atuais e jovens que trazem a discussão de um passado cultural, científico e artístico (como discutiremos adiante, na obra de Sofia Borges).

249

250

251

252

Herbarium in loco (Fig. 9 e 10) foi uma instalação desenvolvida por Inês como trabalho final de um curso que o artista e professor da UNESP⁹⁸ José Spaniol ministrava no subsolo do *Paço das Artes*⁹⁹. O curso foi composto por alguns alunos da UNESP e outros artistas de lugares distintos. Desta experiência, sob coordenação de Spaniol, resultou uma exposição dos trabalhos de seus alunos. Essa exposição foi intitulada *51 passos*.

Para a instalação Inês desenvolveu a proposta de um herbário feito da coleta das plantas (254) existentes em pequenos espaços no subsolo do *Paço das Artes*. Com tal finalidade, ela começa munida de uma máquina fotográfica digital, fichas, lápis e caixas de madeira usadas (como essas de feira para frutas e verduras) e, então, com esse material ela fotografa, coleta e anota algumas observações em suas fichas. O material orgânico coletado é colocado junto às suas anotações correspondentes (256). Ambos, material orgânico e ficha, são guardados conjuntamente em pequenos sacos de papel feitos pela artista e colocados nas caixas de madeira. Depois da coleta e separação dos delicados objetos orgânicos ela os desenha em um caderno, também feito por ela.

⁹⁸Universidade Estadual Paulista “Julio Mesquita Filho”.

⁹⁹O *Paço das Artes* “foi criado em março de 1970, com o intuito de organizar e manter exposições de arte; promover conferências, cursos, palestras e audições; divulgar os assuntos ligados à área de sua especialidade e promover intercâmbios.” Disponível em <http://www.pacodasartes.org.br/sobre.aspx>. Acesso: 14 de fevereiro de 2013.

253

254

255

256

Os cadernos (257, 258) são expostos como parte do processo de coleta, assim como as fichas catalogadas e as caixas que serviam de coleta. O conjunto de imagens desta instalação (Fig.9), que apresentamos aqui, é composto por registros da instalação final (Fig.10), do processo e da coleta do material. Inês incorporou os registros fotográficos de pesquisa à instalação.

Na exploração do local, na observação, na coleta, nas fotografias, nas fichas com observações, nos desenhos e por fim, na montagem da instalação foram feitos registros e estudos do material orgânico (259) recolhido no subsolo do *Paço das Artes*. Nesse sentido, podemos deduzir que a instalação seria como um “artigo científico visual”. Isto é, ela organiza visualmente o material que é resultado da pesquisa que fez no espaço do subsolo da instituição.

De maneira análoga a um artigo escrito, a artista dispõe para o espectador o conceito da pesquisa, o método e os resultados. O conceito estaria contido no título e na forma da instalação, sendo esta o próprio tema da pesquisa (260). O método seria as fotografias do material, o caderno de desenhos e as fichas. Finalmente, os resultados são garantidos pelos postais antigos de paisagens colocados em meio às plantas, folhas, galhos e caixas dispostos na

257

258

259

260

instalação. A forma final, fruto de pensamento vivido, faria parte também dos resultados da investigação do espaço.

Os postais (261) são materiais externos ao subsolo onde Inês pratica sua “botânica”. No entanto, podem ser vistos como referenciais de paisagens. Como uma composição visual do passado colocada à disposição para a discussão da pesquisa. Ela coleta, ao longo de sua vida, fotografias e postais antigos. Os postais são fotografias de paisagens, as quais provavelmente, não existem mais.

Em *Herbarium in loco*, a artista opera, praticamente, como uma cientista. Como os “viajantes” naturalistas, os biólogos e os antropólogos, Inês escava e explora cada centímetro do local em busca de suas especificidades, das matérias esquecidas e/ou abandonadas no subsolo da instituição (262).

A instalação, como nas obras de Inês que discutimos antes, evidencia o embate da natureza com o concreto, como ela invade um espaço quase abandonado. No entanto, em *Herbarium in Loco*, o orgânico, as plantas, seus galhos e folhas, são cuidadosamente recolhidos e dispostos. São colocados, neste trabalho, sobre o muro (263, 264).

À tensão entre o objeto construído e “natureza”, da qual falávamos há pouco, aqui não é mais mantida, pois a natureza, a paisagem em forma de

261

262

263

264

herbário é elevada ao lugar dos olhos do público. Dessa forma, o orgânico demanda atenção do observador e a natureza é forçosamente dissecada (265). A artista “cuida” de seu objeto de estudo aos olhos do espectador, porque o mundo natural, seu objeto, lhe é constituinte.

“Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e a sua coesão é a de uma coisa”¹⁰⁰. À medida que a artista se embrenha entre concreto e folhagem, seu corpo é imerso e como que atravessado por aquele local. Condição de “uma coisa” só, ou seja, ela e seu ambiente, que é seu objeto, são um.

Nesse sentido, nos seria mais interessante explorar a relação inversa, na qual a artista trabalha a ciência artisticamente. A partir dos métodos científicos de compreensão do mundo empírico, do rigor, do contato direto com o objeto e das representações do passado, a artista tematiza não só a ciência, mas o próprio contato do homem com essa “natureza”. Natureza compreendida como representação (268).

265

266

267

268

¹⁰⁰MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*, op. cit., p. 17.

Anne Cauquelin, como vimos anteriormente, aponta para a representação da natureza na pintura de paisagem. A pintura regeria uma compreensão do mundo natural a partir de uma representação desse mundo. Teríamos então “uma proximidade entre arte e natureza, pois uma representa a outra.”¹⁰¹ A natureza representada pelo homem do Renascimento estaria à medida dele.

No trabalho de Inês isso é reposicionado, pois coloca lado a lado a paisagem fotografada do postal, as plantas recolhidas no espaço (270) e as fotografias das plantas que fazem parte da instalação. O material orgânico e a suas imagens entram em conflito. A natureza e seu imaginário são apresentados ao espectador. Inês não utiliza somente a imagem de paisagem, mas parte de um mundo natural *in loco*, considerando que aquilo que há aqui de natural é igualmente questionado, haja vista que as plantas são parte de um ambiente controlado (271).

Por outro lado, *Herbarium in loco*, assim como *Paisagens* e *Our relationship explained by nature #1*, poderiam ser pensados como um discurso ecológico em que a “natureza” e homem estão em conflito, pois abordam conteúdos visuais que abrangem este conflito, por exemplo, no olho ordenador que “salva” pequenos trechos de folhagem, plantas, matas e florestas (nas fotografias). Mas Inês não é propriamente uma “artista-ativista”. O cuidado

¹⁰¹Ibid., p. 39.

269

270

271

272

na coleta de folhas, sua categorização e as fotografias de paisagens e jardins nos leva a revisitar esse mundo natural controlado na paisagem, no jardim e no herbário, o qual faz parte do mundo atual.

Jogos com ervas, as folhagens e as formas abstratas que o paisagista pode impor como intervenção meio-artificial, meio-natural. São herbários, bolas de folhas de carvalho, instalações de juncos e círculos de bétalas¹⁰².

O instrumental e as ferramentas do jardim não devem ser esquecidos, como fez a artista ao colocar as caixas de coleta na instalação (273, 274, 275, 276).

Na obra *Herbarium in loco*, Inês mais uma vez assume uma tradição, seja da jardinagem, seja da construção científica, que opera como referência na discussão dos resultados. A tradição visual artística e científica não é subvertida, ou rompida por ela, mas incorporada. Mais uma vez, a tradição é assumida e rigorosamente interrogada pela forma em consonância com seu conteúdo na obra. A artista interroga esse arcabouço visual e conceitual das artes visuais e das ciências em geral, questionando assim seu lugar como jovem e artista.

273

274

275

276

¹⁰²CAUQUELIN, A. *A invenção da paisagem*, op. cit., p. 173.

O processo meticuloso de fotografar o material orgânico (277), catalogar e expor faria parte de prerrogativas científicas, ou mesmo das ciências que se ocupam das artes, como fazem os museólogos. E Inês as reposiciona. Não discute uma crise das ciências ou o que seria o estado atual das artes, mas como as disciplinas dialogam entre si. Em suma, a artista figura a interdependência entre artes e as ciências (279, 280).

Analogamente, a artista Sofia Borges¹⁰³ apresentou na 30ª Bienal de São Paulo, no ano de 2012, uma série de nove fotografias em uma instalação chamada *Estudo para a ausência*¹⁰⁴. São fotografias coloridas: de uma moça (*Minha irmã há 20 anos atrás*, 2011/2012); de um homem grisalho (*Almirante*, 2011/2012); de um fragmento de crânio animal ao lado de um papel amassado sobre uma tábua (*Oitenta milhões de anos*, 2012); pedras amarradas por um arame que as sustenta em uma forma quase escultural, onde não sabemos se a pedras seguram o arame ou se o arame é que sustenta as rochas (*Monstro*, 2012); e, por fim, de duas pepitas de ouro, uma polida outra em estado bruto (*Pepita*, 2012). As fotos são *close-ups* com um fundo de uma cor homogênea que muda a cada imagem. Atrás da mulher e das pepitas

277

278

279

280

¹⁰³O leitor deve se perguntar por que eleger essa artista da Bienal, sendo que é uma exposição com tantos trabalhos e artistas. Sofia Borges tem 28 anos e apesar de expor na Bienal, continua em textos críticos ou jornalísticos a ser chamada de “jovem artista”.

¹⁰⁴Disponível em: <<http://sofiaborges.carbonmade.com/projects/4486175#1>> Acesso: 23 de janeiro de 2013.

temos um tom esverdeado; das rochas e do homem, um tom próximo à cor laranja, e, por fim, atrás do crânio vemos um fundo cinza.

Também coloridas são as fotos de um tronco em meio a uma mata (*Tronco partido*, 2012) e de um leão marinho (*Leão marinho*, 2012), que dorme sobre uma camada de gelo próximo a uma pequena poça. Ao fundo, atrás do leão, há um mar com pequenos blocos de gelo e um pássaro a voar. Essas duas fotografias são escurecidas. O leão marinho é mais próximo de um vulto, uma sombra, e seus dentes brancos são mais evidentes. Na outra imagem a mata também é escura, quase que toda coberta de limo. As duas imagens podem remeter a desenhos e “pinturas de naturalistas”.

Por fim, há duas fotografias em preto e branco, ambas com a temática do solo, da terra, das camadas geológicas. Em uma delas, no primeiro plano, vemos água e, ao fundo, o céu, pois vemos formas próximas de nuvens e entre elas uma massa rochosa esburacada (*Caverna*, 2012). Na outra fotografia temos um mapa das camadas da crosta terrestre, das quais saem hastes, como que indicando medidas (*Mapa*, 2012). Como estudos geológicos, estas duas imagens em preto e branco assemelham-se a desenhos de estratos de solo.

281

282

283

284

Esse conjunto de fotografias contém uma natureza “re-apresentada”. Ou seja, as imagens nos dão a ver um imaginário fora de seu contexto, suscitando, assim, outros olhares. No que diz respeito ao conteúdo das imagens, ele aponta em direção a um passado histórico e visual das ciências, ou seja, à representação da natureza segundo as ciências empíricas, que veiculam em seus estudos desenhos e fotografias do mundo natural. Por isso, ocasionalmente, essas imagens parecem saídas de livros de biologia e geografia, que categorizam e catalogam as rochas, os animais, as plantas e o próprio homem. As figuras são ampliadas e montadas para serem vistas.

Pela manipulação das imagens, Sofia Borges questiona o que é mesmo verdade e/ou ficção, visto que, sugere ao espectador a dúvida da origem daquelas fotografias¹⁰⁵. A instalação de Sofia na Bienal funcionaria, também, como estudos arqueológicos sobre um passado científico e artístico. O passado é evocado pelos conteúdos e pela tonalidade das imagens. Estas são como fotos de 40 anos atrás, envelhecidas pelo tempo.

¹⁰⁵No filme *A caverna dos sonhos esquecidos* (Cave of forgotten dreams, 2010), como um arqueólogo e sua equipe, o diretor Werner Herzog escava as profundezas dos discursos sobre as pinturas da caverna de outrora, de um tempo inalcançável, só acessível pelas interpretações do que ele dá a ver e ouvir. A matéria do diretor é o que se vê e o que se diz, onde está o homem de ontem e o homem de hoje. O presente-passado-futuro no filme são a um só tempo o do presente do filme, enquanto o vemos.

285

286

287

288

Sofia assume o passado científico enquanto temática e formas. A ciência moderna não estaria no método de Sofia, como está no de Inês ou mesmo na instalação, mas no conteúdo. Esta ciência seria como que fossilizada pelas imagens. O imaginário moderno sobre o mundo “natural” é apresentado na instalação de Sofia como algo muito distante no tempo que precisamos voltar a entender, pois essa talvez seja uma forma de entender sua própria época.

A artista realizou uma série que também re-apresentava paisagens de um cenário de um museu de história natural. No entanto, as referências ao passado científico, na instalação apresentada na 30ª Bienal, são mais explícitas pela escolha de supostos objetos de estudo que são dispostos ao observador como seres de um tempo remoto. O formato das fotografias – em torno de 1,50 de altura, com comprimentos que variavam entre 1,50m e 2,40m – assim como a impressão, corroboram para o enfrentamento e a tensão entre um imaginário do presente e o do passado. Nas fotografias de Sofia a forma reforça o conteúdo.

Como o trabalho de Inês, a natureza, enquanto uma representação, é colocada à altura dos olhos. Porém, nas fotografias de Sofia isto é feito com mais ênfase pela forma e pelas imagens estarem supostamente fora de seu contexto. Tal configuração visual e espacial de *Estudo para ausência*

289

290

291

292

compreende a discussão sobre os limites entre arte e ciência. *Herbarium in loco*, de Inês Moura, e *Estudo para ausência*, de Sofia Borges retomam um imaginário científico do passado que é retomado nesta época que chamamos presente. Sofia pela escolha do conteúdo; e Inês pela forma de *site-specific* (293).

293

Segundo Miwon Kwon “a arte *site-specific* inicialmente entende o sítio/local como um local efetivo, uma realidade tangível, sua identidade é composta pela combinação única de elementos físicos”¹⁰⁶. Ou seja, no *site-specific* o espaço seria tomado como matéria para a qual o artista dá forma. Considerado em sua especificidade de matéria situada, o *site-specific* depende do lugar em que está e das características prévias que este local possui, sejam construídas, sejam naturais (294, 295).

294

295

Por outro lado, o artista que produz e denomina uma obra “site-specific” transformaria um sítio específico em um sítio especificamente artístico (296). Logo, além da obra ser especificamente daquele local, o próprio lugar se torna específico da obra. Dessa forma, muitas instituições fazem uso de *site-specifics*. Como escreve Hal Foster, “neste caso a obra site-specific pode

296

¹⁰⁶Tradução nossa. Site-specific art initially took the site as an actual location, a tangible reality, its identity composed of a unique combination of physical elements. KWON, M. *One place after another. Site-specific art and locational identity*. London/England: The MIT Press, 2002, p. 11.

ser utilizada para fazer esses não-espços parecerem específicos de novo, para compensá-los como lugares fundamentados, não mais espços abstratos, em termos históricos e/ou culturais”¹⁰⁷.

Nas décadas de 1960 e 1970, o *site-specific* era uma linguagem que se pretendia ir em direção contrária às instituições artísticas, pois eram feitas fora do circuito tradicional, como as obras de Gordon Matta-Clark e Robert Smithson. No entanto, essa forma foi absorvida pelo sistema, que faz uso dessa especificidade. Uma instituição se valoriza e se legitima, na atualidade, por exemplo, por ter obras únicas feitas somente para um local.

Hal Foster alerta para o risco dos artistas fazerem um trabalho com essas características dentro ou a partir de ambientes institucionais, dado que o *site-specific* tornaria “não espços” em espços novamente. *Herbarium in loco* pode operar como uma revitalização do espço do subsolo da instituição em que foi feito, a qual, por sua vez, buscaria ampliar seu potencial de locais para exposições. No entanto, por Inês ser considerada até aquele momento como “jovem artista” e a exposição ter durado poucos dias, o seu *site-specific* não transformaria por si o subsolo num lugar especificamente artístico. Assim, o subsolo ainda permanece com um uso restrito e o trabalho de Inês

¹⁰⁷Tradução nossa. In this case site-specific work can be exploited to make these nonspaces seem specific again, to redress them as grounded places, not abstract spaces, in historical and/or cultural terms. FOSTER, H. op. cit., p. 197.

297

298

299

300

não foi institucionalizado. Ao final, ao expor as plantas (301) que ocupam o lugar desocupado do subsolo, Inês Moura igualmente expõe o abandono e o uso marginal do espaço institucional¹⁰⁸.

Ao ser definido como um “sítio específico”, *Herbarium in Loco* também se configuraria como uma obra efêmera, pois, uma vez desmontada a instalação, esta não poderia jamais ser re-visitada. A obra efêmera faz parte de um único local, o que torna aquele local ainda mais específico, somente naquele tempo e naquele espaço foi possível ver aquela instalação de Inês Moura. “Ora, a arte contemporânea muitas vezes opera sob o signo da não-disponibilidade, apresentando-se num momento determinado”¹⁰⁹.

A efemeridade deste trabalho de Inês não corresponde apenas à forma ou ao conceito, mas aos próprios materiais utilizados (303, 304). A matéria coletada, catalogada e exposta junto com seus respectivos registros, é orgânica. Isto significa que, ao longo do tempo, ela se modifica, podendo mesmo desaparecer. O subsolo, onde estava a exposição, é aberto por todos os lados e o trabalho de Inês ficou próximo a uma dessas aberturas. Sujeita

301

302

303

304

¹⁰⁸O mesmo subsolo foi usado para a feira de arte PARTE. Considerada uma feira de trabalhos recentes e, portanto, mais baratos. Muitas das obras comercializadas nesta feira eram de novos artistas, ou os jovens da geração que tratamos aqui. Podemos associar que a esfera periférica do jovem artista sobrevive, como as plantas que sobrevivem ao concreto.

¹⁰⁹BOURRIAUD, N. *Estética relacional*, op. cit., p. 41.

a alterações climáticas, a matéria orgânica modificou-se. Por exemplo, as folhas que secaram ao longo da exposição, ou passaram do tom verde para o amarelo, evidenciam a passagem do tempo nos materiais (305, 306).

Outra obra que aborda o imaginário científico, na vertente entre efemeridade e conservação (307, 308) e no mesmo formato de *site-specific*, seria a *Residência Eiffel* (2010), trabalho coautorial de Inês Moura e Sofia Costa Pinto. A residência se configurou pela apropriação temporária de um duplex no Edifício *Eiffel* em plena reforma. O apartamento foi desocupado pelos pedreiros, arquitetos e engenheiros para ser ocupado pelas duas artistas. Elas ficaram em meio ao pó, ao concreto e esgoto expostos e sem luz elétrica para desenvolver um trabalho denominado por elas de “residência artística não-oficial”. Residência artística se refere ao fato de residirem para fins artísticos naquele espaço. As denominadas residências artísticas oficiais acontecem com frequência vinculadas a instituições públicas ou privadas, ou ainda como propostas entre países. Como a residência em questão não foi vinculada e tampouco obteve subsídios de qualquer instituição, foi denominada “não-oficial” pelas próprias artistas.

Durante 10 dias de residência, as artistas se dedicaram a um trabalho “artístico-científico” porque, como *Herbarium in loco*, o fazer artístico dessa residência se mostrou um processo paralelo ao fazer científico, ou melhor,

305

306

307

308

museológico. O local que dispunham era impossível de ser habitado, no entanto, as artistas se propuseram a residir-lo. Encontraram no local uma possibilidade de obra que tinha formato de exposição nos moldes museológicos. A exposição acontece como proposta formal, ou seja, o *site-specific* resultante é uma exposição, efêmera e não pública.

O apartamento se apresentou como um mundo a ser explorado pelas artistas que, em parceria, tatearam cada elemento que lhes era apresentado. A partir de Inês ou de Sofia, os objetos são compreendidos de uma dada maneira e, no diálogo, se propunham a entender qual a “natureza” dos restos coletados. Dessa maneira, os parafusos, os canos, as plantas em decomposição, as portas sem uso, as tomadas, os vidros, entre outros objetos, foram recolhidos para estudo. As artistas se preocuparam em coletar meticulosamente, com luvas, pás, pinças e peneiras, os objetos descartados da reforma.

Durante os dias de residência, as artistas se dedicaram a um trabalho de conservação do material disponível à medida que pensavam em sua exposição. Propuseram-se a conservar o que seria descartado após a reforma do apartamento e a configuração da nova moradia. Assim, da coleta, do estudo e da sistematização, Inês e Sofia compreenderam o local e os materiais de que dispunham para, então, organizá-los em uma exposição.

309

310

311

312

A qual também conservava cada elemento “visualmente”, ou seja, por fotografias.

Da coleta, do estudo e da sistematização, as artistas construíram no apartamento o *site-specific* como um “museu”. As artistas colocaram em sacos plásticos transparentes, numeraram cada objeto exposto e ordenaram na “sala de exposições”. Correspondente ao número de cada objeto havia, na parede ao fundo as descrições dos objetos. Contudo, essas descrições tinham a sua especificidade. Cada objeto tinha a sua descrição particular. Muitas vezes, eram frases que remetiam a como foi achado e/ou impressões tipicamente subjetivas. Os objetos foram classificados como: objetos brancos (ausência de cor), objetos pequenos filhos únicos, objetos pequenos irmãos gêmeos e primos, objetos grandes primos e irmãos e objetos grandes filhos únicos.

Assim, no sentido da conservação e da memória dos restos com os quais as artistas conviveram diariamente, a forma museológica garante, enquanto signo, um resguardo, o registro do que fora esquecido ou do que pertence a um passado inacessível, pois as artistas convivem com que foi abandonado. Nada sabem dos moradores anteriores, o que elas veem e tocam são restos destes habitantes fantasmas. Que deixam de ser um passado, para serem um presente para elas e por elas resignificado.

313

314

315

316

Portanto, *Herbarium in loco* e *Residência Eiffel* são obras “site-specific” efêmeras. Isto é, têm uma duração específica no espaço e no tempo. O que restou destas instalações foram registros fotográficos e as observações feitas, tanto em desenho quanto em textos. Construídas com o mesmo método e expondo-o com os resultados da investigação do espaço, as instalações abordam o diálogo entre arte e ciência. Os artistas corroboram perguntas como: “Porque o mundo é o que é, em vez de outra coisa?”¹¹⁰ Para responder questionamentos como este, essa geração de artistas atuais volta ao passado, procurando compreender a si mesma em seus métodos, conteúdos e linguagens.

Os artistas até aqui citados aparentam resgatar o passado a cada obra, de forma que isso lhe sustente para um avanço em direção ao seu futuro. O passado e os limites das disciplinas do conhecimento são colocados insistentemente à prova, como se existisse algo da cultura visual a ser constantemente revisitado. Apesar das tecnologias disponíveis, os artistas supostamente não as exploram enquanto tal, pois se servem delas como meios para explorar outras linguagens; para pesquisar a pintura, a escultura e a música na busca de seu estado mais puro. Depurando o passado e suas linguagens e depois misturando-as, essa geração aponta para uma volta ao

¹¹⁰MERLEAU-PONTY, M. *A Natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 140.

passado em signos sutis em conteúdo e forma, para refletir sobre o devir. Portanto, a tradição não é estranha ou oposta, e sim constituinte de seu imaginário. Ela faz parte do repertório da geração de alguns jovens artistas ou, como coloca Rancière, “o regime estético das artes é antes de tudo um novo regime da relação com o antigo”¹¹¹. Este novo regime se apresentaria como uma tentativa de inserção nessa mesma tradição, em novas constelações de signos que os artistas exploram.

Notemos que a questão fundamental não é forçar citações ao passado, saudosamente, mas admiti-lo como sustentação de um discurso de forma, conteúdo e técnica. Aparentemente, a técnica deu um salto que poucos artistas conseguiram alcançar e desenvolver – nos referimos às chamadas “novas mídias” ou “artemídia” – no entanto, parte da geração de artistas jovens parece aproveitar esse salto, para voltar aos primeiros passos dados por essas tecnologias, como mencionamos acima.

Da mesma forma que não manteria citações diretas desenfreadamente, essa geração não mais buscaria a ruptura, mas a inscrição na tradição. Ou seja, seu intento é dela fazer parte enquanto sujeito produtor, pois o uso tradicional das técnicas ou o conteúdo tradicional presente nas obras

¹¹¹RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009, p. 36.

317

318

319

320

configuram um olhar do passado que faz parte do imaginário do próprio artista. Portanto este imaginário, índice de uma geração, constitui-se enquanto obra, nos exemplos que vimos.

Isso lhes ancoraria na tradição das artes visuais. Teríamos assim mais indícios de uma tentativa de pertencimento do que uma quebra. Afinal “no regime estético da arte, o futuro da arte, sua distância do presente da não-arte, não cessa de colocar em cena o passado.”¹¹²

Nesta luta e sobrevivência, na tentativa de acumular exposições e produções, os jovens artistas se unem para ultrapassar determinadas barreiras, de forma a juntarem argumentos a seu favor. Constituindo um discurso próprio sobre si e seus pares – como veremos a seguir a partir de duas exposições coletivas de que Inês participou, sendo que, em uma delas, com um trabalho coautorial.

Veremos que a configuração das marcas de um sistema da arte contemporânea e a vontade de sobreviver do trabalho artístico coexistem na montagem de exposições, ou em um trabalho coautorial, compartilhado, pensado no *entre* e em conjunto, no coletivo de artistas atuais e/ou jovens.

¹¹²Ibid., p.35.

321

322

323

324

Entre artistas

Figura 11: Convite da exposição coletiva *Aduana*.
Museu Nacional de História Natural de
Lisboa/Portugal.
21 de outubro a 29 de novembro de 2011.

Figura 12: Convite da exposição coletiva *Uma América*.
Galeria Municipal de Montemor-O-Novo e Galeria
9Ocre/ Portugal.
29 de outubro de 2011 a 29 de novembro de 2011.

Figura 13: Estudo para *Tanto Mar módulo #1*.
Publicado no catálogo de *Aduana*, 2011
Foto: Inês Moura

Figura 14: De cima para baixo:
Inês em montagem da obra *Vou te contar me*.
Foto: Sofia Costa Pinto
Sofia em montagem da obra *Vou te contar me*.
Foto: Inês Moura

Figura15: *Vou Te Contar Me*, 2011.
 Inês Moura e Sofia Costa Pinto.
 Memórias, paisagens, palavras, desenhos e fotografias sobre papel.
 Grafite, lápis de cor, canetas diversas, tinta-da-china, tecido e linha.
 Instalação elétrica.
 Dimensões do suporte: 17 x 17 cm.
 Exposição *Uma América*
 Fotos : Inês Moura e Sofia Costa Pinto

Figura 16: Artistas em meio à exposição *Uma América*, preparando registro fílmico.
Foto em dispositivo móvel de Sérgio Fernandes.

Figura 17: Sofia Costa Pinto na montagem da exposição
Aduana.
Foto: Inês Moura

Figura 18: Vista da exposição *Aduana*.
Foto: Inês Moura

Figura 19: Vista da exposição *Aduana*.
Foto: Inês Moura

Figura 20: Vista da exposição *Aduana*.
Foto: Inês Moura

Nos dois tópicos anteriores desenvolvemos reflexões e análises a partir das imagens e da criação das obras e, assim, propusemos interpretações no sentido de um imaginário de uma geração jovem de artistas. Como apontamos, as exposições são momentos e locais de importância para o artista atual, desse modo, neste último tópico nos deteremos na montagem de duas exposições e, por características próximas, analisaremos uma obra coautoral. Antes refletimos com desenhos, fotografias e instalações, trabalhos individuais da artista Inês Moura, aqui os trabalhos coletivos serão objeto de reflexão, pois a trajetória da artista é marcada por consecutivos trabalhos coletivos, como obras coautorais, exposições compartilhadas e o próprio ateliê¹¹³. Dessa maneira o relato das montagens auxilia a pensar como se deu o processo *entre* artistas.

Como nos dois tópicos anteriores, as imagens nos guiarão. Não mais fotos dos desenhos, ou obras fotográficas, as imagens deste tópico são de produções coletivas. Partiremos do trabalho coautoral *Vou te Contar Me*

¹¹³Uma exposição coletiva é composta por trabalhos de três ou mais artistas, na qual cada artista, dupla ou mesmo coletivo apresenta um ou mais trabalhos individuais. Diferentemente de um coletivo de artistas que produz trabalhos em conjunto, sendo cada obra coautoral. Por sua vez, uma obra coautoral teria todo o seu processo compartilhado por duas ou mais pessoas. Por fim, o ateliê coletivo é um espaço de trabalho contínuo dividido por mais de dois artistas. Os ateliês coletivos podem desenvolver eventos ou mesmo exposições, à exemplo do ateliê Pipa, ateliê 397, ateliê Oço, entre outros.

325

326

327

328

(Fig. 14 e 15) e as exposições *Aduana* (Fig. 17 a 20) e *Uma América* (Fig. 16); sendo que a instalação *Vou te contar me* foi desenvolvida para a exposição *Uma América*.

As fotos que precedem este tópico, são registros das exposições e das obras feitos pela artista e seus pares. Os convites (Fig. 11 e 12) são aqueles enviados pelos artistas por email. Essas imagens serão utilizadas por nós somente como registro. Não analisaremos graficamente o que esses convites apresentam, nem as fotos das exposições. Esses registros guiarão o conceito proposto neste tópico: as análises do que foram as exposições e o processo de concepção destas e de algumas obras dos artistas envolvidos.

Aduana aconteceu na Sala do Picadeiro Real no Museu de História Natural e da Ciência de Lisboa. No período de 21 de outubro de 2011 a 29 de novembro de 2011. *Uma América*, na Galeria Municipal de Montemor-o-Novo de 29 de outubro de 2011 a 29 de novembro de 2011. As exposições são coletivas e “internacionais”, pois envolvem artistas de três a quatro nacionalidades diferentes, além de artistas portugueses que residem em outros países.

A exposição *Aduana* apresentou trabalhos de André Ricardo, Fernando Roussado, Flora Leite, Hugo Madeira, Inês Moura, Joana Roberto, Jorge

329

330

331

332

Coelho, Paulo Tuna, Pedro Guimarães, Sara Bichão, Sérgio Fernandes, Sofia Costa Pinto, Susana Anágua e William Lamson. Trabalhos de pintura, fotografia, escultura, instalação e vídeo.

Uma América apresentou trabalhos de Álvaro Brito, Ana Rebordão, Carlos Pedro, Fernando Roussado, Inês Moura, Joana Roberto, Jorge Coelho, Magda Delgado, Pedro Henriques, Sara Bichão, Sérgio Fernandes e Sofia Costa Pinto. Também são trabalhos de pintura, fotografia, escultura, instalação e vídeo.

A obra coautoral *Vou te contar me*, que teve lugar na exposição *Uma América*, foi viabilizada devido a um edital do Ministério da Cultura do Brasil. Com esse edital as artistas, Inês Moura e Sofia Costa Pinto, conseguiram verba para esta instalação (que examinaremos mais adiante junto com as exposições), e para um vídeo sobre a exposição que está no acervo do ministério e um workshop que aconteceu na UNESP em 25 de abril de 2012.

As montagens dessas exposições e do trabalho coautoral contém os conceitos de “resistência” e “flutuação” trabalhados nos tópicos anteriores. Os coletivos conectam os artistas, abrindo uma dimensão do “entre-artistas”. Neste entre é possível acolher um lugar que seria igualmente um

333

334

335

336

“não lugar”, como do artista estrangeiro e sua itinerância. Consequentemente, os artistas, muitos deles jovens, encontram sua resistência nessas associações, partilhando experiências, responsabilidades e mesmo gastos.

Inês, em algumas ocasiões, menciona que seu trabalho é uma tríade de desenho, fotografia e instalação. É possível separar seus trabalhos nessas linguagens. No entanto, é na montagem de seus trabalhos em exposições que suas linguagens são pensadas para serem vistas. É possível afirmar que é na forma final de suas obras em exposições que se evidencia seu “ser-artista” ou seu olhar de pintor, nos termos de Merleau-Ponty:

[...] O olho é aquilo que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão. Não importa a civilização em que surja, e as crenças, os motivos, os pensamentos, de Lascaux até hoje, pura o impura, figurativa ou não, a pintura jamais celebra outro enigma senão o da visibilidade.¹¹⁴

Ou seja, seria nas montagens onde tudo “toma forma”, onde o corpo de obras da artista se ofereceria quase por completo ao seu espectador, convidando-o a partilhar do mesmo enigma do visível: Inês Moura pensa

337

338

339

340

¹¹⁴MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*, op. cit., p. 20.

seus trabalhos implicados em um determinado espaço e no lugar do espectador, reflete como pode compartilhar suas obras com o público.

Nos desenhos, temos formas amorfas, as nuvens e as cartografias suspensas. Já nas fotografias, as formas criam raízes e na montagem as formas florescem e ampliam efetivamente seus galhos, na direção do outro. E o “não lugar” do artista viajante se evidencia como o lugar do *entre*. Sendo este “entre” talvez uma utopia, no sentido que Jacques Rancière lhe confere como veremos.

As obras de Inês Moura, assim como de outros artistas de sua geração, constroem sentidos na articulação, tanto entre as obras como entre estas e seu público (342, 343, 344). Isto porque colocar-se no “entre” seria participar ativamente do mundo, seria no entre da coletividade que o signo é partilhado. Afinal somos ser-no-mundo com os outros¹¹⁵.

Neste texto já apresentamos alguns fatores que atuam na formação de um artista jovem e como alguns artistas desenvolvem estratégias para ingressar no sistema da arte, podendo, assim, serem reconhecidos e viver de suas

341

342

343

344

¹¹⁵MERLEAU-PONTY.M. *Fenomenologia da percepção*, op. cit.

produções artísticas. Para que um artista passe a ser consagrado ele precisa passar por exposições. No entanto, para expor é preciso um espaço, verba, colaborações, curadores, diretores, etc. Mas como conseguir esse espaço sendo “jovem artista”? Que verbas são possíveis articular e quais trabalhos apontam como mais vantajosos para o artista desenvolver e expor?

O artista precisaria igualmente de um currículo, ou seja, somar prêmios, participações, editais, obras adquiridas, entre outros. De forma que isso soma valor para suas obras e para o seu nome enquanto artista. Esta somatória de “títulos” circula no mercado. Considerando que o jovem artista procura adentrar o circuito da arte contemporânea ele buscaria essa acumulação.

Alguns artistas, desta geração jovem, como Inês, buscam alternativas para expor seus trabalhos e constituir seus currículos. Essas alternativas acontecem na maioria das vezes *na* margem do circuito da arte contemporânea. Configurando o artista, como jovem, como aquele que está *na* margem, lugar que seria constantemente posicionado. As exposições *Aduana* e *Uma América* serviram para somar no currículo dos artistas – talvez todos jovens – aproximando-os do circuito. Todavia, essas exposições apresentam características particulares.

345

346

347

348

Sérgio Fernandes, que vivia em 2011 em Lisboa, (em 2012 vem ao Brasil começar um mestrado) comunicou Inês que conseguira um espaço no Museu Nacional de História Natural de Lisboa e, outro, nas oficinas do convento em Montemor-o-novo. Inês e Sérgio já haviam feito exposições coletivas em Portugal. Como as exposições anteriores à *Aduana* e *Uma América* geraram bons resultados de público e visibilidade, Sérgio e Inês decidiram compartilhar novamente o espaço expositivo.

Garantido o espaço e o tempo para exposições em duas instituições distintas, Sérgio e Inês foram aos poucos chamando os artistas que dialogavam com suas linguagens e conteúdos. Portanto, a proposta partira de Inês e Sérgio, mas uma vez que os artistas participantes haviam acordado a sua participação, eles já estariam engajados no processo de concepção e montagem das exposições¹¹⁶. Entre acordos e desacordos, *Aduana* e *Uma América* foram concebidas e montadas coletivamente. Cada artista se ocupava de sua obra no local, no entanto, um ajudava ao outro, na montagem, na forma, na localização etc (349, 350, 351, 352).

Esse diálogo dos artistas no processo de concepção, montagem e desmontagem das exposições produziu, também, uma ligação entre as

¹¹⁶Por ocorrer em Lisboa acompanhamos à distância as montagens. Mas até Inês ir para Portugal no mês de outubro de 2012, pudemos acompanhar de perto as preparações que ela fazia no Brasil.

349

350

351

352

obras. Podemos ver nas imagens de *Aduana* o amplo espaço de uma única sala (353). Nesta sala, os trabalhos se aproximavam visualmente em razão da altura e de sua disposição no espaço, com exceção do trabalho de Flora Leite situada no mezanino. As linguagens das obras não eram as mesmas, por outro lado, o propósito era. Cabe destacar que o objetivo comum de expor coletivamente significava que o espaço e distância eram necessários para que cada obra fosse vista em sua integridade (354).

Em Montemor-o-novo, a exposição ocupava os espaços de um antigo convento. Com um maior número de salas, mas em espaços menores do que a de *Aduana*, foi possível distribuir os trabalhos nas diferentes salas. O acordo entre quais trabalhos seriam expostos em quais salas era feito entre os artistas. Nesta exposição, a obra coautoral de Inês e Sofia ocupava uma única sala (355).

Para *Aduana*, Sérgio e Inês conversavam à distância sobre a possível construção coletiva de uma arca de Noé suspensa na grande sala. Arca que talvez pudesse abrigar os animais que eram expostos no museu. Com este projeto de utopia de construção coletiva, Inês fez uma pesquisa de imagens de arcas de Noé. Após essa pesquisa de imagens, Inês realizou desenhos em um caderno esboçando como poderia ser essa arca (Fig. 13). Naquele

353

354

355

356

momento de pesquisas visuais, acreditava-se ser possível a construção de tal arca.

Para desenhar o projeto da arca a ser construída pelos artistas, projeto que estaria também exposição ao lado da suposta arca, Inês queria comprar um papel específico. Foi preciso procurá-lo em diferentes lojas, não porque em cada loja não houvesse material suficiente, mas porque a maioria das folhas de papel estava marcada com vincos, traços ou pequenas machas. Para a artista, o papel devia estar impecavelmente intocado e liso. Anteriormente mencionamos este rigor na escolha do papel. Neste exemplo, ficam claras as exigências visuais que a artista faz para suas obras. E esse rigor se estende em relação aos trabalhos dos outros. Não porque devam ser como os dela, mas que devem ser igualmente respeitados em sua integridade.

Inês relata que, na montagem de *Aduana*, Sérgio encontrava dificuldades para escolher a forma de expor suas pinturas, que mediam 150 x 170 cm. Conversando com os companheiros que acompanhavam a montagem, Sérgio não encontrava boas soluções. Inês então sugeriu que as colocasse sobre as latas de tinta (359). Disposição que foi escolhida por Sérgio.

O trabalho de Paulo Tuna, a estrutura de aço que vemos suspensa (360), precisava de um andaime que alcançasse as vigas do teto da sala de

357

358

359

360

exposição, para que os cabos de aço que a sustentam fossem colocados. A verba era dos artistas, ou seja, nula. Precisavam de um andaime com o menor custo possível. A artista Sofia Costa Pinto, a partir dos contatos que havia feito durante sua estadia em Lisboa, conseguiu o andaime.

As latas de tinta e o andaime são exemplos da cooperação entre os artistas para viabilizar uma exposição que não contava com curadores, produtores e/ou verba externa. Todos os artistas se alternavam nesses papéis. Não era preciso, ou mesmo possível a existência de um único curador ou produtor.

O catálogo de *Aduana* foi concebido, produzido e montado por alguns dos artistas. Inclusive costurado por eles. Já o catálogo de *Uma América* foi desenvolvido por um amigo designer.

Os formatos coletivos de exposição (361, 362, 363, 364) e obras de arte, aqui apresentados, não são novidades, ou seja, não buscavam ineditismo em seu formato e conteúdo. São exemplos de alternativas que os artistas sem muitos recursos encontram para inserir a si mesmos e seus pares no circuito da arte contemporânea, o qual, sendo um domínio fechado, tende a ser excludente.

Na seleção dos artistas para *Aduana* e *Uma América* outros artistas foram excluídos. Porém, ao invés de privilegiar o maior número de obras de

361

362

363

364

menos artistas, os envolvidos escolheram apresentar menos obras e mais artistas. Formato que possibilitou a participação de maior número pessoas. Lembrando que a visibilidade do artista é a visibilidade de sua obra e vice-versa, essas exposições possibilitaram dar visibilidade de um maior número de artistas.

Dedicamo-nos anteriormente a uma reflexão sobre o papel de curador, afirmando que sua presença define parâmetros para exposições, assim como para a categoria de jovem arte. Porém, não devemos deixar de nos perguntar se a sua figura é imprescindível para uma exposição acontecer.

Podemos dizer que a maioria das exposições, atualmente, tem um curador. Contudo, há algumas exposições coletivas sem curador, ou sem uma figura central criadora de um conceito condutor. Essas exposições sem um único curador, como *Aduana* e *Uma América*, dissolveriam os papéis concentrados nesta figura, pois todos os artistas envolvidos seriam igualmente curadores.

Assim, na contramão de uma centralização, essas exposições fundam na divisão de tarefas como escolha de obras, produção, divulgação, montagem, documentação e catálogo. Um ou mais artistas envolvidos são responsáveis por cada uma dessas tarefas, sendo a decisão final tomada ou aprovada pelo grupo. Praticamente, todas as tarefas são decididas em conjunto, isto é,

365

366

367

368

compartilhadas. A escolha de trabalhos ficaria inicialmente a cargo do artista, mas há um acordo, fruto do diálogo.

Em vídeo do registro da exposição a artista Inês Moura relata:

Aquilo que choca as pessoas de fora é que não temos um fio condutor, não temos um curador que nos apresente, nem precisamos. Porque aquilo que na verdade faz com que este grupo venha desde o início deste ano e final do ano passado a trabalhar junto é uma vontade muito grande de apresentar trabalho.

Logo, o que os une é a vontade de expor e de ajudar uns aos outros. Ao invés de entrar em uma lógica de competitividade, de um querer se sobressair aos outros, estes artistas procuram na partilha de papéis e na valorização do trabalho dos parceiros a valorização do seu próprio trabalho. Dando visibilidade e cuidado às obras do companheiro, o mesmo acontece com as suas.

Um curador teria a visão “externa” à exposição e das obras que a compõem. Vislumbraria uma concepção “única” e integral da exposição e seria o responsável por intermediar outros pontos de vista. Por outro lado, exposições coletivas, como *Aduana* e *Uma América*, são um contraponto a visão de um só, pois resultariam de uma visão compartilhada. Exposições

369

370

371

372

com ou sem curador¹¹⁷ são parte do sistema da arte contemporânea, que e não são necessariamente excludentes. Um intermediário e gestor poderia possibilitar e fomentar o diálogo não só das obras, mas dos artistas, montadores e produtores envolvidos no evento. Mas, em *Aduana* e *Uma América*, o diálogo entre os artistas e o seu público não demandou um intermediário, um curador, pois todos fizeram isso em conjunto. Para tal diálogo, era necessário que houvesse mediação entre os próprios artistas, de forma que pudessem compreender não só seu trabalho, mas entender o trabalho do outro e como este se relaciona com o seu próprio trabalho.

Consequentemente, as obras destas exposições não só dialogavam entre si, mas com a proposta da própria instituição. Sabendo ser um museu de história natural, por exemplo, os artistas procuraram apresentar trabalhos que visualmente ou conceitualmente se aproximassem da proposta institucional.

¹¹⁷Na metade de 2012 Inês fez uma exposição coletiva, mas com curador, intitulada *Cimento*. Sara Antonia Mattos, curadora e também artista, uniu artistas de diversas gerações como ela apontou em um encontro com Inês. Essa exposição foi possível graças à concessão do espaço da sala do veado à Inês. A sala do veado é um espaço do Museu Nacional de História Natural de Lisboa. A artista consegue o espaço porque *Tanto Mar*, peça da exposição *Aduana*, sofreu graves alterações consecutivas, obrigando a artista a retirar o próprio trabalho da exposição. A umidade do local enrugou o papel dos desenhos das arcas.

373

374

375

376

Como a peça de Flora Leite, intitulada *Na medida do possível* (2011), composta por um adesivo nos moldes de paisagens de aquários que percorria toda a parede do mezanino da sala de *Aduana* na altura dos olhos do observador. Neste adesivo com a paisagem artificial de um aquário, havia desenhos esquemáticos de peixes, de tamanhos definidos por progressões geométricas. Segundo o texto do catálogo “o trabalho assim se desfaz dos procedimentos que ele mesmo propõe: o tamanho e a progressão dos peixes é irrelevante [...]”¹¹⁸. *Na medida do possível*, ao apresentar medidas esquemáticas de peixes igualmente esquemáticos, interroga o papel do museu de história natural e as categorias das ciências naturais¹¹⁹.

Outro exemplo de diálogo com a instituição era *4 cavalos* (2011), de Sofia Costa Pinto (377, 378, 379, 380), obra de *Aduana*. Instalação composta por um pedestal com uma tampa de mármore negro, sobre o qual estavam um pote de vidro vedado com um pó branco e um martelo (379). O pedestal estava junto a um conjunto de fotografias de diversos formatos, meticulosamente emolduradas e esquematicamente penduradas na parede (377, 378). Essas fotografias mostravam momentos distintos de quatro cavalos de louça branca sendo martelados até virar pó; sugerindo que aquele

377

378

379

380

¹¹⁸Catálogo *Aduana*, 2011, p.4

¹¹⁹Assim como Inês apresentou em *Herbarium in loco*, e Sofia Borges em *Estudo para a ausência*.

pó que vemos no pote de vidro, uma vez fora cavalos de porcelana branca. As representações dos cavalos foram por Sofia destituídas de referencial.

Essas obras de *Aduana* podem nos remeter às questões já apresentadas a partir de *Herbarium in loco*. Tais como a das fronteiras entre arte e ciência, de sua preservação ou superação, pois essas obras atuais, quando dispostas no museu de história natural, se deparam com um mundo construído por um passado científico, sustentado por um discurso objetivo e legitimado pela instituição museológica. Assim, não só os animais empalhados do museu de história natural são organizados em categorias, como os próprios artistas são separados em escolas, movimentos e estilos nos museus.

Os artistas atuais, em *Aduana* e *Uma América*, em seus trabalhos, criticam a mesma instituição a qual pertencem, ou a qual querem pertencer: a museológica, a qual faz parte do circuito da arte contemporânea. Os artistas resistem a ser colocados em categorias, o fazem ao apontar as contradições, ambiguidades e problemáticas do museu e do mercado. Essa resistência dos artistas, que querem pertencer ao circuito da arte, pode apresentar características de uma utopia, pois apontam para ações em uma direção, no entanto, caminham em outra. Isto é, buscam a instituição na mesma medida em que a criticam. Ou ainda, criticam a instituição de dentro dela e não de seu exterior, como muitos artistas vanguardistas dos anos 1960 ou 1970.

381

382

383

384

A arca utópica desenhada por Inês Moura (385, 386, 387, 388), e que seria criada pelo coletivo de artistas, compreende o conceito de utopia. Este mesmo conceito que perpassa os trabalhos coletivos, tanto de obras quanto de exposições. Como aponta Rancière, “a utopia é o não lugar, o ponto extremo de uma reconfiguração polêmica do sensível, que rompe com as categorias da evidência”¹²⁰. Assim, o não lugar do coletivo da ordem da utopia seria polêmico, pois quebraria com manifestações evidentes. Este lugar indefinido da utopia existiria no “entre”. Como essas exposições que colocam a curadoria no entre pessoas e não em uma pessoa só. No entanto, a arca de Inês, por ser utópica não é construída, mas há rascunhos, estes expostos como a obra *Tanto mar*.

A utopia do entre, que podemos ver nas exposições de que participou Inês, “também é a configuração de um bom lugar, de uma partilha não polêmica do universo sensível, onde o que se faz, se vê e se diz se ajustam exatamente”¹²¹. Logo, a utopia da coletividade compreende em si uma ruptura ao mesmo tempo que um diálogo. No universo das trocas sensíveis compreendidas ou mesmo visíveis é possível pensar a “partilha” do que vemos, dizemos e fazemos.

¹²⁰RANCIÈRE, J., op. cit., p. 61.

¹²¹Ibid., p. 61.

385

386

387

388

Em *Aduana* e *Uma América*, o não lugar da utopia seria o lugar do “entre”. *Entre* artistas, *entre* artista e instituição, *entre* artista e seu público. Noção que se aproxima da definição de “partilha do sensível” de Rancière:

Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha¹²².

A “partilha do sensível” em *Aduana* e *Uma América* se daria no espaço comum, na compreensão da trajetória de itinerância de cada um dos envolvidos que partilham um “não lugar”, tanto no mundo como no próprio circuito das artes. Os artistas compartilham nessas exposições, com suas obras, uma vivência de constante suspensão de suas raízes culturais. Por não se fixarem propriamente em determinados países e por não terem “nomes” próprios no circuito. Isto é, no lugar da partilha de uma vivência atual podem, ao menos utopicamente, ser contemplados no coletivo. Se para o circuito das artes os artistas considerados jovens estão na margem, para seus países tanto de nascimento quanto de residência, eles estão no *entre*. Em *Aduana* e *Uma América* o “não lugar” se compreende como um

389

390

391

392

¹²²Ibid., p. 15.

lugar do “entre”, onde acontece um acolhimento e, portanto, “partilham o sensível” da itinerância.

O conceito que amarra as duas exposições que acontecem praticamente no mesmo período é este de itinerância desta geração. Os artistas que fizeram parte destas exposições eram todos viajantes, pois estavam em constante trânsito entre países de origem, de residência e de exposição. Logo, os artistas jovens viajantes encontram no conceito das duas exposições o seu “não lugar”. Este lugar no *entre*, *entre* países, *entre* culturas, *entre* pessoas, *entre* linguagens.

No catálogo da exposição, *Aduana* é descrita:

O título Aduana não pretende encerrar nenhum tema, é antes uma definição que declara espaço aberto ao trabalho dos 14 artistas que integram a exposição. Conceito de passagem, temporalidade e de registro estão eminentemente ligados à função de uma “aduana”, por norma o agente controlador das trocas alfandegárias. [...] O conjunto assume a exposição como um lugar de encontro e comprometimento pela vitalidade de quem quer fazer jus à persistência deste tipo de acontecimento. Aduana é uma zona franca que acolhe a emergência da construção, propondo 14 (número de artistas) casos de passagem¹²³.

¹²³Catálogo *Aduana*. 2011, p.1.

393

394

395

396

O título da exposição concentra o conceito do que é partilhado pelos artistas que a montaram, assim como é um indicativo deste atual estado de itinerância nas artes (397, 398, 399, 400). Dessa maneira, “espaço aberto”, “trocas alfandegárias”, “passagem” e “zona franca” são termos que traduzem a experiência dessa exposição e do imaginário dessa geração de artistas, que nascem em um determinado local, mas que se vêem habitando outros tantos; e que portanto, procuram este local do “entre”, ou o “não lugar” como prerrogativa de possibilidades de exposição e diálogo.

Uma América:

apresenta-se à cidade de Montemor-o-Novo como um espaço de confluência entre 12 artistas da mesma geração. [...] Subjaz a este acontecimento expositivo, por um lado, o desejo de dar a resposta a uma panorâmica social; por outro, o discurso directo carregado pela idiossincrasia das obras apresentadas¹²⁴.

Notemos que ambas exposições contém a confluência de uma geração, a qual busca expor suas obras e, igualmente, um espaço de discussão sobre elas. Geração que ao pretender participar de um circuito pode ser colocada insistentemente na margem. Trata-se, enfim, de uma geração que sobrevive a categorizações do sistema da arte contemporânea ao ser itinerante, ao

¹²⁴Catálogo *Uma América*. Sem página

397

398

398

400

estar em constante trânsito entre países, tempos e exposições. E que busca um lugar onde seu trabalho tenha a recepção desejada.

Ao mesmo tempo que esses artistas jovens transitam, eles se associam a seus pares. Pensando a partir das exposições acima citadas, o artista atual encontra seu lugar na partilha, nas apresentações coletivas.

Os artistas dessas exposições refletem de uma maneira próxima, “partilham o sensível”, e pensam em coletivo, mais do que uma ascensão puramente individual. Apesar de não serem utopias partilhadas por todos os integrantes de *Uma América* e *Aduana*, as exposições engajam mesmo os artistas que procuram um caminho mais individual. Talvez essa configuração de partilha de itinerância, seja geracional ou pontual, não deixe de apontar uma característica desses artistas mais do que uma categoria imposta pelo sistema. Não há uma proposta de novidade ou de algo novo nos trabalhos desses artistas, mesmo nas exposições, contudo, há um passo na direção desta “partilha”.

Associações entre artistas que procuravam criticar um circuito de arte excludente não são características desses artistas, pois ao longo do século XX alguns movimentos foram coletivos. Porém, o que se configura como mais característico desta geração jovem não é a ânsia por uma ruptura, ou

401

402

403

404

mesmo pela prática da citação desenfreada no sentido de certa arte dos anos 1980, mas antes uma tentativa de inserção, de fazer parte do circuito. As alternativas encontradas pelos artistas são direcionadas a constituir um currículo de exposições e circulação do seu trabalho de forma que possam ingressar e permanecer no circuito.

Ao ficarem sabendo da possibilidade de expor no antigo convento em Montemor, Inês Moura e Sofia Costa Pinto pensaram em um trabalho coautorial. No entanto, Sofia estava em Portugal e Inês, no Brasil. Nessa configuração, a discussão entre as artistas sobre este trabalho comum girava em torno da distância física e da proximidade experiencial que mantinham, sendo que cada uma estava, neste momento, no país da outra. Contudo precisavam resolver a montagem de um trabalho à distância, Inês considera imprescindível participar da montagem de seus trabalhos.

Contando com essa situação, primeiramente as artistas definiram que o conteúdo do trabalho que contemplavam a distância seria a experiência itinerante. Cada uma escreveria memórias sobre seu respectivo país e enviaria à outra. Igualmente fariam desenhos de memórias. Por fim, Inês

fotografaria as memórias de Sofia em São Paulo e Sofia fotografaria as memórias de Inês em Lisboa. Como elas descrevem:

O ponto de partida são escritos que cada uma entregou à outra sobre suas memórias-paisagens de seu país de origem. Dessa forma dá-se início a um diálogo entre as duas, sobre seus passados. Cada uma distante de seu país realiza desenhos sobre suas memórias-paisagens e fotografa o país da outra¹²⁵.

Esses desenhos, fotografias e trechos de memórias seriam apresentados no suporte “papel canson” com dimensão de 17x17cm. Segundo Inês esse formato foi definido a partir do tamanho de cartões postais ou algo que lembrasse esta forma. Como ela precisaria transportar esse material para Portugal, as artistas optaram por um suporte de transporte para qualquer local. Não deixando de ser um trabalho físico, no papel, ele poderia ser apresentado em diversas disposições e em uma variedade de locais. A escolha das dimensões desses “cartões memórias” foi prévia ao formato da instalação apresentada em *Uma América*.

No mesmo dia que Inês comprou o papel para os desenhos da barca, comprou um bloco de papel canson. O número de folhas de canson do bloco a serem cortadas para os cartões era exato. Não podia cometer,

¹²⁵MOURA, Inês. Disponível em: <<http://inesmoura.com/Vou-Te-Contar-Me-I-Will-Tell-You-Me>> Acesso: 28 de janeiro de 2013.

409

410

411

412

portanto, muitos erros no corte das folhas. No entanto, o rigor não lhe parecia tanto um problema, apesar de uma demonstração constante de receio em perder o material. Este receio vinha, principalmente, pelo custo que este material tem. Sabendo ter uma verba muito limitada para compra de materiais no Brasil, seu corte era precisamente cuidadoso. Destacando-se, aqui, que a falta de verba para a execução dos trabalhos influencia, ainda que em parte, a criação.

Inês, por estar na margem, ou seja, por ser “novidade”, não dispõe de galeria que comercialize seu trabalho. Ela produz tanto obras quanto exposições com o dinheiro obtido em editais, um aqui outro ali, com as pequenas vendas de trabalhos ou mesmo com bolsa de estudos de mestrado. Em *Divagações Poéticas* ela recicla papéis, busca o que já tinha disponível, porque simplesmente não podia investir em materiais. Em *Vou te contar me*, o rigor (que é agenciado em outros trabalhos) nesta obra é perpassado pela restrição de material. A restrição de recurso não é um obstáculo enfrentado apenas pelo artista jovem, contudo a sua inserção marginal no circuito e no mercado contribuem para essa falta.

Todavia, a aparente precariedade está na disponibilidade, não na qualidade ou na escolha de material. “Isto é, fazer o que se pode , e não o que se quer;

413

414

415

416

fazer o que se quer a partir do que se pode, fazer o que se quer com aquilo que se tem, e não sonhar o impossível”¹²⁶.

O material para a artista precisa ser impecável e, se possível, durável. A qualidade é particular, de acordo com cada trabalho, deve-se considerar também que a verba limita muitos trabalhos em quantidade e tamanho. Ao começar alguns desenhos de *Vou te contar*, Inês comenta:

Meu trabalho começa com uma precisão cirúrgica, tanto que meus amigos que veem meu ateliê em Portugal estranham por não achar um ateliê de artista. Pois está tudo sempre arrumado.¹²⁷

Esta precisão cirúrgica que menciona ser possível ver em sua mesa de trabalho ou em seu ateliê é visível também em seus enquadramentos fotográficos, nas linhas e em suas montagens. Esta precisão visual característica das obras que vimos até aqui orientam também suas relações profissionais.

Em *Vou te contar me* (Fig. 14 e 15), os escritos sobre os países natais que eram trocados entre as artistas foram denominados por elas como “memória-paisagem”. O termo criado “[...]surge dessa necessidade de dar

417

418

419

420

¹²⁶GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 20.

¹²⁷Inês Moura, em conversa de ateliê.

corpo ao passado [...] e assim pensar uma memória de tal forma visual que ela se torna real para o outro, mesmo que este nunca a tenha vivido”¹²⁸. As memórias trocadas em forma de texto continham indicativos visuais ou que se relacionavam a uma experiência vivida através da visão. Como, por exemplo, o seguinte texto de Inês: “No caminho da escola tinha uma amoreira, em setembro ela tingia a calçada de roxo. – Você gosta de amora? – Vou contar para seu pai que você namora”¹²⁹.

A vivência da cultura do país natal está compreendida no mundo *visto*. O que a visão comporta perpassa a experiência do mundo:

A visão não é a metamorfose das coisas mesmas em sua visão, a dupla pertença das coisas ao grande mundo e a um pequeno mundo privado. É um pensamento que decifra estritamente os signos dados ao corpo.¹³⁰

Assim, podemos supor pelas palavras das artistas e pela remissão a Merleau-Ponty, que as memórias, nomeadas pelas artistas de “memórias-paisagens”, se referem ao que pode ser visto, àquilo que as constitui, que faz parte de seu corpo como memória visual encarnada.

¹²⁸MOURA, I. *Vou te contar me*. Caderno de Wokshop, 2012, p.13.

¹²⁹Idem. Disponível em <http://inesmoura.com/Vou-Te-Contar-Me-I-Will-Tell-You-Me>. Acesso: 5 de fevereiro de 2013.

¹³⁰MERLEAU-PONTY, M. *Olho e espírito*, op. cit., p. 26.

421

422

423

424

As memórias textuais escritas e trocadas entre as artistas foram escritas pelas artistas no mesmo suporte que os desenhos e as fotografias, e expostas ao lado destes (428). Ao colocarem os textos, que “descrevem” as fotografias (427) antes delas serem feitas, ou seja, as “memórias-paisagens” ao lado das imagens, as artistas implicam o espectador na troca de memórias. É possível perceber que o que cada uma diz não necessariamente é o que cada uma vê. A memória enquanto paisagem contém o que na arte podemos entender também como paisagem. Como vimos anteriormente, este fragmento do mundo a ser registrado e apresentado como mundo mesmo. No entanto, em *Vou te contar me*, esse recorte do mundo em representação se desfaz pela forma da montagem e da escolha dos fragmentos do mundo, porque assumidamente subjetivos.

O processo de criação deste trabalho foi composto de duas etapas: na distância e depois na proximidade física entre as artistas. A distância se caracteriza pela troca de memórias; e a proximidade acontece quando ambas ocupam o mesmo local e decidem o formato final de apresentação das memórias, dos textos, das fotografias e dos desenhos. Porém, o processo todo é desenvolvido pelas duas artistas em constante diálogo. Uma vez que Inês e Sofia estavam em Montemor-o-Novo para montar *Vou te contar me*, o

425

426

427

428

formato final em exposição foi desenvolvido conjuntamente (429, 430, 431, 432).

A instalação apresentada em *Uma América* visa incluir o espectador na troca nebulosa de memórias visuais entre as artistas. Em uma sala escura o espectador se depara com uma mesa coberta de papéis, iluminada por pequenos focos de luz. Esses focos de luz que pendem sobre a mesa estão próximos aos papéis com desenhos, fotografias e textos. A pequena lâmpada é manipulada pelo espectador da obra de forma que a sequência a ser vista é criada por ele. A sala escura e os pontos de luz fazem com que o espectador seja obrigado a se debruçar sobre a mesa, aproximando-se do que pretende ver.

Segundo Bourriaud, “toda obra de arte pode ser definida como objeto relacional”¹³¹. Contudo, há uma especificidade da arte atual, a saber: “a prática artística agora se concentra na esfera das relações inter-humanas”¹³². O autor identifica na produção artística dos anos 1990 não um revival de outro movimento, como se identifica nos anos 1970 e 1980, movimento designado “pós-modernismo”. A produção dos anos 1990 seria uma manifestação nascida da observação do presente, pois diferente de outras

429

430

431

432

¹³¹BOURRIAUD, N. *Estética Relacional*, op. cit., p 37.

¹³²Ibid., p. 40.

manifestações anteriores a esfera das relações humanas se apresenta como obra de arte, e isto não teria precursores¹³³.

Desse modo, *Vou te contar me* poderia ser vinculada às obras da década de 1990, porque a relação das artistas, aqui, no sentido de Bourriaud, é a obra, e o espectador, por sua vez, participa ativamente da construção de uma narrativa íntima. Na medida em que é uma condição dada pela obra, pelo dispositivo de iluminação, mesa e disposição de “cartões-paisagem” que as artistas ofereceram.

No workshop que Inês e Sofia¹³⁴ ofereceram na UNESP, as artistas descrevem o processo de *Vou te contar me* e das exposições (Sérgio Fernandes fez uma pequena participação). Para o evento desenvolveram um pequeno caderno que continha um texto de Inês Moura, um texto de Sofia Costa Pinto e um texto de uma terceira pessoa sobre o trabalho, depois, quatro páginas em branco. Na primeira página os participantes deveriam escrever uma “memória-paisagem”, como explicado por elas. Na segunda, passariam para a pessoa a sua esquerda e esta pessoa deveria fazer um desenho a partir do texto. Na terceira página, a pessoa à direita escreveria

433

434

435

436

¹³³Ibid., p. 61.

¹³⁴A artista participou via *Skype*, pois estava em Portugal.

uma memória; por fim, na última página o dono do caderno desenhava a partir do texto escrito pela pessoa a sua direita.

A participação do espectador da obra fora replicada com o público do workshop. Na criação, na instalação e no workshop o tema é a “relação” o entre indivíduos. Por outro lado, se *Vou te contar me* pode ser entendida como “estética relacional”, nos termos de Bourriard¹³⁵, ao mesmo tempo pode-se dizer que essa obra expõe o que é interior de cada artista. Isto é, não só é uma obra entre público e artista, mas propõe uma visão e uma relação com a intimidade. Portanto, a obra ainda que tematize relações, seria uma aproximação do “íntimo do outro”, criando uma possibilidade de alteridade.

Voltamos à discussão da apropriação de signos tradicionais ou que constituem uma herança. Em *Vou te contar me*, compreendendo que cocriação, montagem (438), forma final (439, 440) e workshop apontam para uma temática desenvolvida por uma geração imediatamente anterior à sua, a da “estética relacional”, nos termos de Bourriaud.

¹³⁵Sofia Costa Pinto no caderno de workshop desenvolvido pelas artistas a partir de *Vou te contar me* citava passagens da *Estética Relacional* de Bourriard, reconhecendo em alguma medida essa obra nesta tradição relacional.

437

438

439

440

Contudo, apesar da inscrição das artistas nesta tradição, elas evidenciam a difícil compreensão do discurso do outro ao colocarem as memórias paisagem junto às fotografias. A temática relacional em *Vou te contar me* seria aprofundada no próprio conceito de relação, porque discute não só o que é a relação, suas formas, abordagem com o público, mas as maneiras as quais podemos nos ver aos olhos dos outros, ou que podemos ver o que o outro compreende como meu a partir de sua própria linguagem; ou ainda: o que de nós enquanto sujeitos reverberaria no outro que, por sua vez, nos devolveria de diferentes maneiras uma imagem em sua própria linguagem. Haja vista que outro diz o que vê de mim.

Por fim, reconhecemos que exposições constituem a tradição artística, pois também com elas a arte se tornou um domínio específico. Nelas circulam público, artistas, *marchands*, curadores, diretores de instituições, críticos, além das obras. Dessa maneira, alguns artistas jovens fazem uso do recurso expositivo ao seu modo, como é o caso dos que citamos aqui. Suas exposições coletivas não são menos exposições do que qualquer outra, o que as diferencia é justamente o fato de serem totalmente desenvolvidas por eles. *Aduana* e *Uma América* são exposições daqueles artistas, ou seja, são de todos e de ninguém, pois pertencem a uma coletividade, não há uma pessoa,

441

442

443

444

artista ou curador, que assine as exposições, porque elas são assinadas por todos.

À revelia do projeto das vanguardas heroicas, os jovens artistas vinculados pelo sistema da arte à novidade, ou ao que há de novo, não buscam a ruptura com a tradição, mas sua inserção na mesma. Uma vez que pretendem fazer parte do circuito, comercializar obras e ser talvez reconhecidos. Isso é o que podemos apontar pouco a pouco até aqui, a partir das obras e das falas de alguns dos artistas. Com a perspectiva de fazerem parte do circuito da arte, os artistas jovens atuais agenciam meios, técnicas e conteúdos que dialoguem com a tradição visual, com aquilo que já está estabelecido e reconhecido. Essa apropriação do passado, do que veio antes, pode servir como um “sustentáculo”, isto é, uma vez que o artista agencia um signo do passado, ele garante que algo já faz parte de uma discussão no interior da arte. Colocando, assim, sua obra em diálogo com “tradições” e com a discussão do interior da arte.

Portanto, essas exposições ao mesmo tempo que pretendem integrar-se a uma “tradição” e adentrar o circuito, apresentam particularidades e uma resistência ao mesmo circuito, pois no circuito “[...] a instituição pode

445

446

447

448

ofuscar a obra que, de outro modo, ela destaca: ela se torna o espetáculo, ela coleciona o capital cultural e o diretor-curador se torna a estrela”¹³⁶.

Inês e os artistas de *Aduana* e *Uma América* trabalham coletivamente, de modo que um precisa pensar o trabalho do outro, o que propicia uma convivência entre artistas e obras, levando a um trabalho do *entre*. No espaço do debate é possível uma construção em comum. “É desse lugar-grupo onde está situado que o processo de re-criação das condições originais de existência[...]”¹³⁷.

As montagens de exposições possuem um caráter de reunião de tempos, além de pessoas, pois nelas os artistas podem repensar seus trajetos, suas obras terminadas. Ao mesmo tempo que perpassam um passado vislumbram um futuro de atuações, para onde pretendem caminhar a partir dali.

¹³⁶Tradução nossa. [...] the institution may shadow the work that it otherwise high-lights: it becomes the spectacle, it collects the cultural capital, and the director-curator becomes the star.FOSTER, H., op. cit., p. 198.

¹³⁷MORATO, H., “Serviço de Aconselhamento Psicológico do IPUSP: aprendizagem significativa em ação”. In: MORATO, H. (org.). *Aconselhamento psicológico centrado na pessoa*. São Paulo: Casa do psicólogo, 1999, p.28.

449

450

451

452

Considerações finais

As obras e momentos de criação de Inês Moura nos nortearam para elegermos aspectos de uma geração de artistas que é considerada jovem. A juventude etária destes artistas é abarcada como uma categoria e delineada de diferentes maneiras por instituições e pelo mercado. Categoria que, nos marcos deste texto, é questionada nas associações entre jovem e novidade, apesar de assumida como delimitador de geração. Assim, buscamos compreender o que as obras e as exposições apontam como indícios do imaginário uma geração. O que, por sua vez, nos levou a considerar o imaginário da tradição, ou a herança que circula já no sistema da arte como arte, obras e artistas.

Dessa maneira, em *Flutuações* os signos da tradição são abordados pelos materiais, como a tinta a óleo, como uma relação com um passado temporal que constituiria o artista do presente. Em *Sobrevivência* o olhar considerado a partir da fotografia remete aos enquadramentos tradicionais da pintura e da construção do conceito de paisagem nas artes plásticas. Neste tópico a ciência e a disciplina das artes, como a teoria, a história e a crítica que tradicionalmente catalogam, registram e expõe os artistas são abordadas nas próprias obras. Em *Entre artistas* a tradição de expor os trabalhos para um público é desenvolvida de forma singular por Inês e demais artistas envolvidos em *Aduana* e *Uma América*. Do mesmo modo, o trabalho coautorial *Vou te contar me* remete as obras relacionais, mas enfatizando a memória individual, ou mesmo à dita “intimidade”.

Inês Moura e os poucos artistas que citamos, reivindicam em diferentes ações um lugar no circuito da arte contemporânea. Objetivo comum que se instala no “não lugar” próprio àqueles que habitam às margens do circuito ao qual buscam pertencer. Na senda dessa marginalidade, os artistas vão abrindo espaços alternativos, abrindo vertentes de crítica sobre um domínio que os “exclui” de forma insistente. Contudo, essa crítica não se apresenta de forma direta, e sim nas formas e conteúdos das obras e exposições. Criticam com signos sutis, como desenhar sobre a tinta a óleo, sobrepor pontos de vista ou fazer exposições e obras coletivas. Esses artistas reivindicam seu olhar sobre mundo, fundamentados em signos da tradição.

Como lidam com uma tradição em signos, enfrentam diariamente uma tradição fechada em um domínio. Estes artistas facilmente viajam pelo mundo ou navegam virtualmente, neste incessante trânsito sobrevivem. Ao escolherem a migração, contornam um domínio fechado que tende a excluir ou manter na marginalidade determinadas produções. Logo, manifestam o transitar, a itinerância em suas obras. Lembrando que obra e artista estão sempre em trânsito nos países, culturas e na internet. Esse flutuar que um dia foi o flunar, garante ao artista marginal um lugar. Este é o “não lugar”. Lugar de indefinições formais e de diálogos os mais diversos.

O “não lugar” do artista considerado jovem se caracteriza pela suspensão *entre* lugares, *entre* tempos e *entre* individualidades. Os artistas apontados por nós estão como que sobre uma corda bamba. Caminham entre um ponto e outro podendo cair para ambos os lados da corda, para dentro ou para fora do circuito. Ou seja, pisam sobre a margem do circuito da arte contemporânea, olhando para uma ponta, o passado, e para a outra, o devir. Situação que lhe dará

um fundamento para o seu futuro e uma outra visão sobre seu passado, tanto pessoal, como da arte.

Hal Foster afirma que as vanguardas heroicas no modernismo tiveram como característica a transgressão evidenciando uma crise nas artes. Essa transgressão no modernismo busca uma ruptura com a tradição. Contudo, essa relação não configura uma tendência atual, a busca por ruptura não seria a mesma destas vanguardas, dessa maneira precisaríamos repensar a transgressão na arte atual:

[...] para repensar a transgressão não como uma ruptura produzida por uma vanguarda heroica fora da ordem simbólica, mas como fratura traçada por uma vanguarda estratégica de dentro da ordem. Nesta visão o objetivo dos vanguardistas não é romper com a ordem absolutamente (este antigo sonho é dissipado), mas para expô-la em crise, para registrar seus pontos, não só de esgotamento, mas de abertura de caminhos, das novas possibilidades que tal crise poderia abrir”¹³⁸.

Na arte atual, como nas obras dos artistas que citamos, não há uma ruptura nos moldes das vanguardas de outrora, mas uma forma de crítica não deixa de operar. Porque à medida que os artistas criticam, por dentro do sistema, tentando adentrá-lo, eles acusam tensões ou produzem fraturas neste sistema. *Aduana* e *Uma América* seriam o exemplo concreto de abertura de

¹³⁸Tradução nossa. [...] to rethink transgression not as a rupture produced by a heroic avant-garde outside the symbolic order but as fracture traced by a strategic avant-garde within the order. In this view the goal of the avant-gardes not to break with this order absolutely (this old dream is dispelled), but to expose it in crisis, to register its points not only of a breakdown but of breakthrough, the new possibilities that such a crisis might open up. FOSTER, H. Op. Cit. p. 157.

caminhos ao mesmo tempo crítico por dentro do próprio sistema. Na cultura do capitalismo e da reificação das obras de arte, o artista recusa, por exemplo, a produção individual, como vimos, buscando a produção coletiva.

Logo que alguns artistas desta geração são apontados como novidade, eles apresentam trabalhos artísticos que não necessariamente o são, até porque abordam temáticas, conteúdos e materiais pertencentes ao passado ou à tradição das artes visuais. O jovem não necessariamente é o novo, tampouco procura forçosamente a novidade. Tendência que o sistema da arte contemporânea insiste em seguir.

Artistas como Inês nada mais parecem querer do que viver de sua produção visual. Onde está a novidade nesse fazer? No modo como apresentam signos da tradição residiria sua novidade? Sua postura é novidade? São artistas que possuem características singulares, assim como as exposições. Como tentamos demonstrar, no entanto o singular não necessariamente opera no regime da moda e da novidade. O “não lugar” do jovem artista é este *entre* passado e futuro, que se expõe no presente.

Indiretamente, a arte recente enuncia um movimento que pressupõe uma relação menos de ruptura que de continuidade com a arte feita nos últimos 40 anos, afinal todas as tradições da arte estão disponíveis para serem revistas de acordo com a necessidade de cada trabalho. Na verdade, a própria oposição entre ruptura e continuidade já não parece corresponder à realidade¹³⁹.

¹³⁹ALVES, C. “A circunstância artística atual e o tempo”. In: VENANCIO FILHO, P. et al. *Nova arte nova*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008, p. 13.

É no sentido da novidade que os trabalhos visuais formados pelas ditas “novas tecnologias” parecem operar. Contudo, nenhum dos trabalhos que comentamos, tanto de Inês Moura como dos outros artistas, privilegia a técnica – como as novas tecnologias – em detrimento de seu conteúdo e/ou de sua forma. Se eles o utilizam não é pela técnica em si, mas por perceberem que esta favorece os elementos da obra.

Nesse sentido é possível notar uma “nostalgia” do analógico e das relações corporais, como forma de resistência ao mundo virtual. Sendo esta busca uma possível resistência à pura abstração ou à total digitalização do mundo e das relações humanas. Assim, apareceria nas obras a busca do passado como ressignificação do presente. “O mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser”¹⁴⁰. Parte do mundo visível do artista é a tradição do visível, que o forma em corpo e espírito. Tanto nos desenhos quanto nas fotografias de Inês o corpo está implicado, envolvido na produção visual, estaria “em obra”. O que fica ainda mais evidente nas instalações e, portanto, nas exposições que exploramos aqui.

Isto posto, a juventude como suposta categoria artística está naquele que nomina e não naquele que faz, uma vez que a vivência de uma juventude artística se apresenta para Inês ao ter que conversar com instituições, curadores etc. E a obra apresenta as tensões indicadas pelo campo ao qual o artista procura pertencer.

¹⁴⁰MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*, op. cit. p 16.

De modo geral, a expressão “jovem arte contemporânea” que circula pelo sistema da arte não diz nada, a não ser o receio de apostar no incerto, pois simplesmente poder-se-ia nomear “artista”, sem a necessidade do adjetivo tão impreciso de “jovem”. Mas ao fazer isso se assumiria o risco de considerar artista alguém que pode não ter uma aceitação no mercado futuro e não render, portanto bons investimentos. Ao final de nossas ponderações assumimos o possível risco: chamamos Inês Moura e os demais aqui citados de artistas, seus trabalhos de obras e a produção de arte.

Diário Fotográfico

Materiais usados por Inês Moura

Inês Moura e a “mancha” de óleo

Inês Moura fotografando a hera

Inês Moura em desenho da série
Our relationship explained by nature #2

Inês Moura preparando material
para instalação *Herbarium in loco*

Inês Moura e Sérgio Fernandes na
mesa que dividiram no ateliê.

Trabalhos de Inês Moura no ateliê

Índice remissivo de fragmentos

Figura 1: 1, 5, 12, 13, 18-56, 77-79, 81-84, 86.

Figura 2: 2, 6, 57, 58, 61-64, 68-76, 80, 85.

Figura 3: 59, 60, 65, 67.

Figura 4: 3, 7, 14, 15, 87-108.

Figura 5: 8, 16, 17, 109-114, 117, 118, 121-124, 137, 139-141, 145-147, 151, 161-166.

Figura 6: 4, 9-11, 115, 116, 119, 120, 125-136, 138, 142-144, 148-150, 152-160, 167, 168.

Figura 7: 170, 172, 175, 179-181, 184-224, 317, 318.

Figura 8: 169, 176, 178, 182, 183, 225-252, 319.

Figura 9: 173, 177, 255-259, 269, 271, 273-275, 277-284, 289-292, 294, 295, 297, 298, 301, 303, 305, 307-310, 313-316, 321-324.

Figura 10: 174, 253, 254, 260-268, 270, 272, 276, 285-288, 293, 296, 299, 300, 302, 304, 306, 311, 312, 320.

Figura 11: 329, 330, 347, 397-400, 445.

Figura 12: 331-336, 348, 446.

Figura 13: 356-358, 385-392.

Figura 14: 325-328, 409, 412, 417-428, 437-439.

Figura 15: 337-340, 355, 413-416, 429-436, 440-444, 452.

Figura 16: 365-372, 381, 447, 451.

Figura 17: 384, 393-396, 448.

Figura 18: 345, 346, 349-353, 360-364, 373-376, 449, 450.

Figura 19: 354, 377-380, 405-408.

Figura 20: 341-343, 359, 382, 383, 401-404.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ANDREASEN, S.; LARSEN, L. B. “The middleman: beginning to talk about mediation”. In: O’NEIL, P. (Ed.). *Curating Subjects*. London: Open Editions, De Appel arts centre, 2007.

ALVES, C. “A curadoria como historicidade viva”. In: RAMOS, A. (org). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

_____. “A circunstância artística atual e o tempo”. In: VENANCIO FILHO, P.et al. *Nova arte nova*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008.

ARANHA, C. *Exercícios do olhar: conhecimento e visualidade*. São Paulo: UNESP, 2008.

_____. “Movimento fenomenológico: aproximação do fenômeno”. In: MARTINS, J. *Um seminário avançado em fenomenologia*. São Paulo: EDUC, 1997.

AUMONT, J. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

BAUDELAIRE, C. “O pintor da vida moderna”. In : *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BAUMAN, Z. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BORGES, Sofia. < http://sofiaborges.carbonmade.com/projects/44861_75#1> Acesso: 23 de janeiro de 2013.

BOURRIAUD, N. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *Radicante*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BEERSTECHER, D. < <http://www.danielbeerstecher.com/> > Acesso: 26 de março de 2013.

CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea : uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005

_____. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.

FABBRINI, R. *A arte depois das vanguardas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002.

FERNANDES, S. <<http://cargocollective.com/sergiofernandes> >. Acesso: 23 de março de 2013.

FOSTER, H. *Return of the real the avant-garde at the end of the century*. Cambridge MIT Press, 1996.

FABRIS, A. “Vanguarda e mercado”. In: MARQUES, R.; VILELA, L. (Orgs.) *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Abralic, 2002.

GODARD, J.-L. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HEIDEGGER, Martin. “A coisa”. In: *Ensaio e conferências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

_____. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Edições 70, 2010.

- INSTITUTO TOMIE OTHAKE. *Prêmio EDP nas Artes – Incentivo ao Jovem*. São Paulo: 2012.
<<http://www.canalcontemporaneo.art.br/saloespremios/archives/004695.html>> Acesso:
17 de abril de 2012.
- ITAÚ CULTURAL. *Editais Rumos Artes Visuais 2011-2012*, São Paulo: 2011.
<http://www.itaucultural.org.br/cadastros/precadastro/pdf/Editais_ArtesVisuais.pdf>
Acesso: 17 de abril de 2012.
- KWON, M. *One place after another. Site-specific art and locational identity*. London/England: The MIT Press, 2002.
- MAMMÌ, L. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MARTÍ, S. Dicionário de museus imaginários. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 31 de agosto de 2010. Caderno Ilustrada, pp. E1-E4.
- _____. Mostra tenta mapear a produção atual. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 22 de outubro de 2011. Caderno Ilustrada, p. E9.
- MERLEAU-PONTY, M. *A Natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006
- _____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

- MORATO, H. “Serviço de Aconselhamento Psicológico do IPUSP: aprendizagem significativa em ação”. In: MORATO, H. (org.). *Aconselhamento psicológico centrado na pessoa*. São Paulo: Casa do psicólogo, 1999.
- MOURA, I. <<http://inesmoura.com/Vou-Te-Contar-Me-I-Will-Tell-You-Me>> Acesso: 28 de janeiro de 2013.
- _____. *Vou te contar me*. Caderno de Wokshop, 2012.
- PAÇO DAS ARTES. <<http://www.pacodasartes.org.br/sobre.aspx>> Acesso: 14 de fevereiro de 2013.
- PINTO, S. <<http://www.sofiacostapinto.com/Nature-Morte>> Acesso: 26 de março de 2013.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.
- RICARDO, A. <<http://andrericao10.blogspot.com.br/search?updated-max=2011-05-14T01:56:00-07:00&max-results=500>> Acesso: 16 de janeiro de 2013.
- VENANCIO FILHO, P. et al. *Nova arte nova*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008.
- VERGARA, L. “Curadorias Educativas: Percepção Imaginativa/Consciência do Olhar”. In: HELGUERA, P. (Org.). *Mediação: Traçando o território*. Porto Alegre: Fundação Bial do Mercosul, 2011, pp. 57-60.

WERLE, M. A. “Subjetividade artística em Goethe e Hegel. In: GALÉ, P.F.; WERLE, M. A. *Arte e filosofia no idealismo alemão*. São Paulo: Editora Bacarolla, 2009.

VIDEOBRASIL, *Oxalá*. <http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonlinebd/index.asp?cd_entidade=900594&cd_idioma=18531> Acesso: 30 de outubro de 2012.

Catálogos

ADUANA, catálogo, edição de autor, exposição coletiva, Picadeiro Real, Colégio dos Nobes | Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Lisboa, Portugal, 2011. (projeto gráfico: Sofia Costa Pinto).

UMA AMÉRICA, catálogo, edição de autor, exposição coletiva, Galeria Municipal - Montemor-o-Novo Portugal, 2011. (projeto gráfico: v-a . comunicação visual).