

Cruzamentos e tensões: mestiçagens na arte contemporânea no Brasil e no Canadá

Icleia Borsa Cattani

Resumo: O texto aborda obras de artistas do Canadá e do Brasil que propõem novos cruzamentos geradores de tensões no interior de seus sistemas de signos. O estudo privilegiou duas problemáticas: as obras que se estruturam como cartografias, imaginárias e críticas que abrem ao mais-além constituído pela utopia, e as obras nas quais o som predomina sobre o visual, provocando uma abertura dos limites deste último. As tensões criadas nessas duas modalidades de obras carregam nelas próprias os princípios das mestiçagens, o que provoca a necessidade de criação de novos paradigmas para o campo da arte contemporânea.

Résumé: Ce texte aborde des oeuvres d'artistes du Canada et du Brésil, qui proposent de nouveaux croisements générateurs de tensions à l'intérieur de leurs systèmes de signes. L'étude a privilégié deux problématiques: les oeuvres qui sont structurées comme des cartographies, imaginaires et critiques, qui ouvrent à l'au-delà constitué par l'utopie; et les oeuvres où le son prédomine sur le visuel, en provoquant une ouverture des limites de ce dernier. Les tensions créées dans ces deux modalités d'oeuvres portent en elles-mêmes, des principes des métissages, ce qui provoque le besoin de création de nouveaux paradigmes pour le champs de l'art contemporain.

A pesquisa atual que desenvolvemos intitula-se “Mestiçagens na Arte Contemporânea”. Surgiu da constatação de que o trabalho sistemático, recorrente em muitas obras atuais, de realizar cruzamentos (de linguagens, de técnicas, de suportes, materiais e meios de expressão) gera novos sentidos, não na fusão, mas na *tensão* que permanece entre tais cruzamentos. Essa tensão é apontada por Alexis Nouss (U. de Montreal) e François Laplantine (U. Lyon 2), como elemento fundante do princípio mesmo de mestiçagem (LAPLANTINE; NOUSS, 1997, 2001; NOUSS, 2005).

Mestiçagens na arte contemporânea são então, para os fins desta pesquisa, aqueles cruzamentos produtores de novos sentidos, buscados pelos artistas dentro da lógica da trajetória de suas próprias obras. Esses cruzamentos opõem-se aos

paradigmas do novo, do original e do único, que marcaram ideologicamente a arte moderna, juntamente com os princípios de pureza e de unidade de cada meio, técnica e forma de expressão. Em face do aparente esgotamento dos referidos paradigmas, que levaram a crises (a “crise da arte”, a “morte da arte”, a “morte da pintura” e outras), os artistas assumiram os princípios da “impureza”, da diversidade, da justaposição de opostos dentro de uma mesma obra. Esses cruzamentos, no entanto, não levaram à fusão de opostos, mas à tensão permanente no próprio campo de expressão, gerando constantemente novos e complexos sentidos. As mestiçagens não ocorrem, na maioria dos casos, nos elementos que compõem cada obra, mas nas fendas e vãos reais ou virtuais, existentes *entre* esses elementos. Uma poética do *entre* constitui essas obras, marcadas pela pulsação entre os vários elementos que a compõem e os seus sentidos plurais: obras que nos interpelam e nos desafiam, opondo-se à definição de Matisse, para quem um quadro deveria ser como uma poltrona confortável na qual se pudesse descansar... Há que esclarecer no entanto que, pelo viés de seus cruzamentos produtores de tensão, a arte contemporânea retoma princípios de uma modernidade mais radical, que também nos desafia até hoje. Opomo-nos, isso sim, à idéia de uma arte contemporânea sem tensões, puramente decorativa e acomodada. O conceito de mestiçagem tal como exposto aqui visa a resgatar o peso e a densidade da arte atual.

Se a arte moderna colocou-se sob os paradigmas e os princípios mencionados anteriormente, e que foram defendidos sobretudo pelo crítico norte-americano Clement Greenberg (1974), a arte contemporânea foi definida sobretudo a partir dos movimentos chamados pós-modernos nos anos 80, que foram denominados de hibridismos, e, no caso da prática de revisitamento a obras de períodos anteriores, de citações, releituras, *revivals*. Os críticos da pós-modernidade, como Achille Bonito Oliva, da Itália, evocaram também movimentos artísticos do passado, criando denominações como neo-expressionismo na Alemanha, transvanguarda na Itália, novos *fauves* na França e outras.

Essa coexistência tensa de diferentes sistemas de signos dentro de um único espaço de representação, e os jogos com os elementos formais do passado e de outras culturas, foram então estratégias criativas dos últimos trinta anos para responder à situação de crise dos paradigmas da arte moderna e das suas utopias, e também à interação complexa do campo artístico com as mudanças socioeconômicas e políticas promovidas atualmente pela globalização.

Desde o início desta pesquisa, o Canadá despontou como um dos lugares onde a problemática faz-se presente, tanto nas poéticas artísticas quanto na teoria sobre arte e sobre o próprio conceito de mestiçagem, em modalidades tais que se evidenciou o fato de que a confrontação com obras brasileiras poderia produzir novos e ricos sentidos.

René Payant (1987), teórico de arte do Québec, referiu-se de modo sistemático ao hibridismo em relação à arte dos anos 80, com extensa influência no debate conceitual e artístico canadense; no entanto, se seu conceito de hibridismo foi aceito amplamente naquela década como sinônimo do que vigia entre outros teóricos e críticos da pós-modernidade nas artes visuais, ou seja, sobre cruzamentos sem tensões, ele parece aproximar-se, a partir do distanciamento provocado pela clivagem espaço/temporal, do de *mestiçagem* abordado na presente pesquisa. Embora o hibridismo seja geralmente pensado como levando à fusão de elementos díspares, Payant refere-se sistematicamente à *heterogeneidade* como sua constitutiva, sugerindo uma espécie de tensão; nesse sentido, seu pensamento aproxima-se do de Deleuze, cuja obra *Différence et répétition* (1968) foi fundamental para esta pesquisa.

A partir de leituras preliminares das obras de Nous, Payant e discussões com o artista Bernard Paquet (U. Laval), começou a ser desenvolvida a presente reflexão.

A oportunidade de ir às cidades de Montreal, Quebec e Ottawa no mês de outubro de 2005, com bolsa de pesquisa do Ministério das Relações Exteriores do Canadá, permitiu aprofundar vários aspectos da questão. Destacamos, para os fins deste estudo, em primeiro lugar, a criação de cartografias na arte atual. Foram selecionadas as obras dos artistas brasileiros

Anna Bella Geiger e Alex Flemming e dos artistas canadenses René Derouin, Greg Curnoe e Richard Purdy, para servirem de fios condutores à reflexão, embora haja outros.¹

No Brasil, destacam-se ainda Maria Ivone dos Santos e a dupla de artistas Ângela Detanico e Rafael Lain; no Canadá, Landon Mackenzie e Dominique Blain, para citar apenas alguns. Mas as obras dos quatro artistas selecionados são exemplares de algumas questões colocadas pelas cartografias na arte contemporânea.

A segunda questão constitutiva das mestiçagens na arte atual diz respeito aos cruzamentos produtores de tensões entre os campos da visualidade e do som. Cada vez mais são propostas obras nas quais o visual desmaterializa-se, sendo substituído por narrações descontínuas, por música ou por sons de várias ordens. Significativamente, essas questões fizeram-se presentes no mesmo momento em obras na cidade de Quebec, com a exposição *Raconte-moi (Conte-me)* no Museu Nacional de Belas Artes e na cidade de Porto Alegre, na Bienal do Mercosul, das quais destacamos, respectivamente, as dos artistas Pascal Grandmaison e Paulo Vilacqua, que apresentaram obras sintomáticas desses cruzamentos. Foram analisadas também, por seu interesse dentro da problemática, obras de Janet Cardiff e Jailton Moreira, que, como as anteriormente mencionadas, mas a partir de outras modalidades de constituição dos signos, geram novos e tensos sentidos para o campo da visualidade, que serão analisados a seguir.

Cartografias: da crítica social à memória subjetiva, a criação de *locus* utópicos

As Américas de certo modo nasceram associadas às atividades cartográficas: descobrir, delimitar, mensurar, avançar, recuar, fizeram parte da conquista dos continentes americanos e de sua transformação em outro lugar.

¹ Na bibliografia em anexo, foi colocada uma publicação de cada artista como indicação, embora um número bem mais extenso tenha sido consultado. As obras especificamente mencionadas, além disso, foram todas vistas *in loco*.

Efetivamente, a conquista criou espaços novos, rasgando as antigas configurações estabelecidas pela natureza e pelos autóctones. Simultaneamente, essas “terras ignotas” geraram fantasias como o Eldorado e as Amazonas.

Se as Américas de certo modo nasceram configuradas pelas cartografias, elas também abriram novos lugares no imaginário da cultura ocidental. As projeções anteriores, feitas sobre sítios naqueles momentos desvendados, deslocaram-se para esse novo mundo que se descortinava. As fantasias dos exploradores e colonizadores somaram-se às dos que ficavam em seus países, tornando as narrativas e as imagens fantásticas parte fundamental do conceito de América. Os mapas possuíam duas modalidades diversas: por um lado, buscavam alcançar o máximo de precisão documental, pois eram normalmente restritos aos reis e governantes, para fins políticos, ou cartas realizadas para a navegação; por outro lado, a imaginação dominava no preenchimento dos vazios correspondentes aos espaços ainda desconhecidos, em projeções fantasiosas e, muitas vezes, fantásticas.

Nas artes visuais, os mapas só passaram a fazer parte do repertório artístico americano no século XX, com a modernidade: essas obras cartográficas dialogam com a antiga tensão entre espaço real e espaço imaginado, questionam relações de poder e colocam o problema da identidade, formulando questões sobre quem somos nós, americanos. Abrem, também, para as utopias modernas.

Uma obra emblemática da América Latina na modernidade é o mapa deste continente no qual o Sul localiza-se acima do Norte, realizada em 1934-1935 pelo artista uruguaio Joaquín Torres-García, que em boa parte de sua obra trabalhou com questões da identidade do ser americano e, principalmente, latino-americano. Com seu mapa invertido, criticou o “não-lugar” desse último na estruturação geopolítica do mundo ocidental e marcou um posicionamento crítico contra as hierarquias existentes.

No momento contemporâneo, a mundialização da economia abole simbolicamente as fronteiras entre países, gerando novas configurações de fronteiras, de territórios e de

centros e margens. Isso leva muitos artistas a trabalhar com novas cartografias, criando outros mundos ou apropriando-se das imagens codificadas existentes, para nelas inserir outros significados ou para subvertê-las, gerando tensões constitutivas em suas obras.

Se, na modernidade, a busca da utopia na arte vinculava-se ao sentido único, novo e irrepetível da obra criada, abrindo ao mais-além que toda arte deve gerar, como pensarmos na sua procura hoje em dia?

As teorias da pós-modernidade, principalmente nos anos 80, sugeriram majoritariamente o seu fim, juntamente com a cessão dos grandes relatos e das aspirações únicas. Consta-se, entretanto, que a mundialização contemporânea não cumpriu as previsões pós-modernas, reorganizando as diferenças econômicas e políticas e também sociais e culturais vigentes e gerando novas relações de poder entre mundos distintos. Em consequência, está criando novas condições para o imaginário e para as representações simbólicas. Vê-se na arte que o vazio provocado pela derrocada dos valores da modernidade leva os artistas à procura e criação de novas utopias, não mais projetadas em uma essência da arte que seria superior às próprias obras, mas no interior das mesmas, desde sua instauração pela poiética do artista até a sua constituição com sua poética própria. A utopia, “idéia sem lugar”, encontra-se então configurada num lugar concreto, o corpo da obra (seja ela material ou imaterial, concebida para a permanência ou efêmera). Mas ela se encontra nas frestas desse corpo, no seu processo, e não no fim. Ela cria seus próprios lugares, feitos de transversalidades e de fronteiras porosas. Por essa razão, ela se materializa muitas vezes nessas obras que criam cartografias, signos icônicos do deslocamento, mas também do pertencimento, das definições identitárias e, paralelamente, das relações de poder e dos limites. As cartografias são signos de trajetórias, de descobertas e, simultaneamente, de migrações e êxodos. E, por essas razões, são signos da memória e dos afetos, das perdas e das novas conquistas, elementos que compõem as mestiçagens dentro do próprio campo do simbólico.

As cartografias de artistas como Geiger, Derouin,

Flemming, Curnoe e Purdy questionam as relações institucionalizadas e as definições geopolíticas tradicionais. Elas instauram espaços paradoxais, pois os mapas criados constituem, em oposição às cartografias convencionais, os próprios lugares inventados, constituindo as utopias mesmas.

Nas obras de Geiger, filha de imigrantes, as cartografias configuram, muitas vezes, lembranças dos desgarramentos na emigração para um novo mundo, conflitos entre a manutenção de uma identidade e a adaptação à alteridade. Mas questões geopolíticas e históricas do Brasil fazem-se também presentes com frequência, juntamente com a crítica à situação de subdesenvolvimento e ao atraso cultural e político do país. Nos anos 60 e 70, durante a ditadura militar, seus mapas possuíam um conteúdo de crítica política explícita. Seus mapas são feitos de cruzamentos, passagens, trajetórias, limites e sua transgressão.

A partir da cartografia tradicional de Mercator, geógrafo flamengo (1512-1594), cujo modelo é utilizado até hoje, Geiger distorce, recorta partes, realiza colagens de elementos; os mapas continuam identificáveis, mas passam a representar outros mundos.

Os suportes, materiais e sua forma de utilização são elementos importantes: seus mapas recentes inscrevem-se em conchas, em pequenas placas de chumbo, em rolinhos, em papel chamuscado; podem ser tridimensionais ou sobre tela, como pinturas. Eles tornaram-se o *leitmotiv* de uma obra que traz em seu bojo todo um universo de questões.

Os mapas mudaram de significado ao longo de sua trajetória, embora mantivessem certas características comuns, entre as quais se destacam as substituições, as metamorfoses, as reversibilidades, que configuram brechas e a crítica irônica às condições da arte no Brasil e na América Latina.

Um exemplo significativo é a obra *Amuleto, A mulata, A muleta, América Latina* (1977), na qual a forma metamorfoseia-se ao mesmo tempo que o enunciado, sendo no entanto reversível, pois, do mesmo modo que se pode ir do amuleto à América Latina, pode-se realizar o caminho inverso, passando pelos clichês comuns ao continente: a situação econômico-política de subdesenvolvimento, as mestiçagens

raciais e o sincretismo cultural. Na análise dessa obra, o conceito de *deslocamento* também é importante do espaço macro ao micro, dos suportes neutros, tradicionais da cartografia, aos que possuem uma carga poética e que modificam a própria leitura da obra, acrescentando-lhes novos sentidos. As fronteiras também se deslocam, criando novas relações entre países. São os deslocamentos que dão novos sentidos a essas formas codificadas, atribuindo-lhes uma carga poética de grande força expressiva.

Na obra *Blue Velvet (Ouvintes do Brasil)*, de 1998, a artista desloca um Brasil feito de veludo ao centro da América do Sul, transformando-o no coração do continente. Questões afetivas, de valorização do *locus* pessoal, mesclam-se a uma certa ironia quanto ao papel que o país acredita desempenhar. Ao mesmo tempo, salienta a necessidade de que o Brasil, historicamente voltado para a Europa e logo após para os Estados Unidos, assuma seu papel real dentro do continente sul-americano.

Geiger estabelece uma tensão entre diferentes espaços e tempos que se cruzam, o espaço íntimo e o oficial, codificado, monumental; o instante da apreensão de um lugar feito à medida do corpo, e o tempo virtual de distâncias de escala mundial, fazendo presentes reflexões sobre as compressões do espaço-tempo no mundo globalizado e o alargamento de nossa percepção da realidade.

A obra de Derouin traz similaridades e diferenças em relação à de Geiger.

Como similaridades, temos a intenção de afirmação de uma identidade cultural, marcada pelo conceito de “nordicidade” (tradução literal de “nordicité”), de território, e, simultaneamente, pela abertura ao trajeto, à mestiçagem, ao deslocamento de fronteiras geográficas e políticas para um espaço simbólico de cruzamentos e contatos que abrem à descoberta do outro.

As diferenças situam-se no plano dos processos criativos e da poética das obras. Derouin não parte de mapas convencionais, mas antes cria formas em que o geográfico e o geológico se confundem, criando paisagens cartográficas. Esses mapas

vinculam-se à sua experiência dos percursos: Derouin desde 1955 começou a ir ao México; nos últimos anos, essas viagens são regulares e as relações com pessoas, parceiros, cúmplices, amigos, estreitas. Se a descoberta do México permitiu-lhe refletir sobre o Sul, tornou clara, também, a idéia de Norte. Esse estabelecimento de marcos de referência marcou sua reflexão sobre seu lugar, permitindo-lhe também pensar neste não como ponto isolado, mas inserido numa rede rizomática, na qual o Norte define-se em relação aos outros pontos cardeais, do mesmo modo como também os circunscreve. Pontos móveis, relativos, que de certa forma só existem nessa rede de relações. Marcados pela mobilidade das trajetórias, que assinalam nos mapas, a cada vez, novas referências.

A obra de Derouin atingiu paulatinamente uma monumentalidade na qual a apreensão deve dar-se também no trajeto realizado pelo espectador. Obra na qual os extratos geológicos e os acidentes geográficos são marcados por relevos, linhas e cores; em que a grade secciona muitas vezes a imagem em pedaços regulares, contendo a expansão ilimitada e ordenando geometricamente as formas curvas, sinuosas.

Obras como *Nouveau-Québec*, *Taïga*, *Equinoxe*, *Suite Nordique*, série *Between* e outras mimetizam, em tamanho mais humano, geografias e geologias de macrorregiões do mundo.

Derouin começou, além dos mapas, a criar pequenas figuras com o barro negro de Oaxaca, no México. Essas figuras passaram a fazer parte de grandes instalações, nas quais elas se mesclam a um fundo de placas com incisões, continuação das gravuras cartográficas. As instalações, verticais ou horizontais, integram aos territórios representados simbolicamente esses seres primordiais, arcaicos, extraídos da terra. Importa assinalar que algumas delas se intitulam *Migrações*, marcando essa união intrínseca entre o ser humano e o percurso de territórios, sempre à procura de um mais-além, onde melhores condições de vida seriam possíveis... Vemos assim um dos aspectos das utopias nessa obra, a utopia como projeção ao final de uma trajetória, condição humana para enfrentar a existência.

Apesar das diferenças, certas problemáticas são comuns a ambas as obras: a idéia de mobilidade, de trajetórias

multidirecionais, de questionamento de limites e de fronteiras. E a questão da mestiçagem: as cartografias na arte como elementos de tensão, entre forças diferentes que se unem para a criação de algo novo.

Ambos, de modos diferenciados, manifestam suas inquietações quanto ao seu *lugar*, sua busca e sua afirmação. Derouin afirma a existência do Norte, com seus grandes espaços vazios, suas características geográficas, geológicas e culturais. Simultaneamente, abre-o ao diálogo com o Sul, com a alteridade radical das grandes multidões, das fortes raízes étnicas e históricas, das relações humanas diferenciadas que encontrou no México. Nesse diálogo, estabelece a necessidade do périplo, do ir e vir: impressionam-no as migrações históricas desses povos que constituem as Américas. Afirma a existência de uma América do Norte que, de certo modo, prescinde dos Estados Unidos, e abre-a à América Latina, integrando em sua obra as migrações de seres primordiais, nossos antepassados comuns.

Geiger também afirma o seu lugar, ao Sul, quase no coração da América Latina. Seu olhar, que envolveu fortemente a crítica política quanto às circunstâncias da ditadura, a permanente situação de subdesenvolvimento do país e a ironia quanto aos clichês culturais do e no Brasil, torna-se atualmente mais poético, voltado às reminiscências afetivas do périplo de sua família ao procurar este novo continente, e à dupla pertença cultural, que permanece numa tensão geradora de novas reflexões criativas.

Alex Flemming aborda as cartografias de modo diferenciado em suas obras, embora existam alguns pontos em comum com o trabalho de Anna Bella Geiger. Dentro de uma obra extensa, na qual a dualidade imagem/palavra escrita é uma constante, Flemming realizou uma série de pinturas de belos corpos femininos e masculinos, à semelhança das imagens de publicidade, e nesses corpos inseriu mapas de regiões do mundo em conflito. A obra cria, assim, uma tensão entre imagens de desejo, erotizadas, e a evolução da morte, da destruição e de lutas de poder. Será a guerra, erótica? Ou será que, veiculados pelas mesmas mídias internacionais, corpos e lutas neutralizam-se em uma mesma prática que reduz tudo a mercadorias? Qual a

diferença entre um belo torso masculino e o mapa estampado no seu ventre? Elemento importante: os corpos não têm cabeça, transformando-se assim em signos anônimos de um desejo manipulado. Se o corpo é a “arma” para vender uma infinidade de mercadorias, a guerra não será um mercado para vender armas?

Esse sentido político mais explícito, se lembra obras anteriores de Anna Bella Geiger e outros artistas brasileiros nos anos 1960-1970, evoca também uma pequena série de obras realizadas pelo canadense Greg Curnoe, que, nos anos 1970, desenhou e pintou mapas da América do Norte, “apagando” os Estados Unidos: o Canadá passa a fazer fronteira diretamente com o México. Um gesto político que, materializado na arte, reterritorializava o mundo, alterando simbolicamente as relações de força entre países.

Se as obras de Curnoe apontam essas questões de forma bastante direta nos anos 1970, pode-se considerar que, do final da década de 1980 em diante, vários outros artistas abordaram questões cartográficas segundo modalidades mais poéticas, embora sem descartar os elementos críticos: entre eles, destaca-se Richard Purdy.

Richard Purdy trabalha com mundos imaginários desde os anos 1980, que são representados por vestígios por ele construídos, por textos, por imagens manipuladas e, finalmente, por mapas. Uma série de obras do início da década de 1990 é particularmente significativa. Intitula-se *A inversão do mundo* e é constituída por vários mapas e um texto. O artista cria uma ficção sobre uma troca que ocorreria no século XXI, quando, esgotados os recursos da terra, as populações optariam por transformar os mares em continentes e vice-versa. Toda uma modificação geopolítica ocorreria assim, países sendo divididos, cidades desaparecendo e outras sendo criadas, continentes separados, colando-se, e muitas outras conseqüências. Purdy, com essa obra, leva o espectador a refletir sobre o mundo atual e a relatividade de suas fronteiras, divisões, hierarquias e até mesmo sobre as convenções e arbitrariedades que dominam a execução dos mapas “reais”, como a definição do Norte acima e o Sul abaixo (posições correspondentes a uma hierarquia entre o Bem e o Mal, o Céu e o Inferno, o superior e o inferior). Em sua

Inversão do mundo, Purdy cria simbolicamente uma revolução de fronteiras, de limites, de divisões de valor. Seu *Atlas geográfico metafórico* (subtítulo da obra) é assim definido pelo artista: “Nosso mundo assim transposto deve enfrentar uma nova distribuição sociológica e racial, ao ritmo do trabalho pioneiro das culturas e das raças. Cada população humana deve negociar novas fronteiras e identidades, bem como novas alianças políticas (PURDY, 1990: vi).

Vemos, assim, o quanto as questões identitárias e políticas permanecem. Mas, do mesmo modo que aconteceu no Brasil nas duas últimas décadas, nota-se em parcela da arte canadense atual uma mudança no sentido da transposição da crítica política e social e das reivindicações identitárias a um terreno utópico e subjetivo, que pode ser literalmente pensado como a criação de novos mundos no interior da própria práxis artística.

“Nada para ver”: da visualidade ao puro domínio do som, as tensões do campo da arte

Um aspecto bastante diferenciado da questão das cartografias passa a problematizar contemporaneamente o campo das artes visuais: trata-se da invasão deste pelas outras áreas da produção simbólica – música, cinema, teatro –, aumentando a labilidade de seus limites até quase o infinito: a vídeo-arte, a performance, as instalações e obras *in situ* e, mais do que essas individualmente, as linguagens mistas nas quais duas ou mais das modalidades citadas cruzam-se para criar a obra. A vídeo-arte e a performance originaram-se nas segundas vanguardas dos anos 1960 e 1970, momento em que, com a *arte povera*, a *land-art* ou arte da terra, a *body-art* e os *happenings*, alargaram os limites das artes visuais até confundi-las com a vida cotidiana, mas com uma especificidade fundamental: os artistas que escolhiam esses meios de expressão questionavam radicalmente as instituições e o mercado de arte, preferindo, muitas vezes, atuar à margem do sistema. As instalações e obras *in situ* foram desenvolvidas prioritariamente a partir dos anos

1980, já com uma profunda diferença em relação aos movimentos anteriores: mesmo utilizando espaços *fora* do museu (caso geralmente das obras *in situ*), visavam a institucionalizar esses lugares, levando as instituições para além de seus muros e fazendo-as abranger espaços naturais e urbanos. Os cruzamentos de linguagens de várias áreas das artes ocorrem majoritariamente nos últimos quinze anos, com uma grande especificidade: eles são propostos *dentro* das instituições, gerando novas modalidades de perturbação ao campo das artes visuais no seu todo. Como exemplo desses cruzamentos contemporâneos, pode-se evocar duas obras: a dos canadenses Janet Cardiff e Georges Bures Miller, *The Paradise Institute*, que mescla elementos de vídeo, instalação, áudio num mesmo universo simbólico, criando uma obra na qual a primazia do visual de certo modo se estilhaça em relação aos outros elementos, sobretudo o som. Este reconfigura totalmente o significado da visualidade, criando uma grande tensão entre o dentro e o fora da obra, seu universo simbólico e o mundo real; no Brasil, têm-se como exemplo significativo quatro criações de Lenora de Barros, as quais, embora apresentem uma maior unidade no resultado final, são definidas pela própria artista como “vídeo-performance-instalações”, nas quais ela mesma atua: o som, o corpo e a voz da artista, a imagem em movimento, a duração no tempo, o espaço circunscrito e escuro de cada obra, criam efetivamente um universo mestiço, no qual o cruzamento das várias linguagens gera tensões e acresce novos sentidos à obra.

Serão analisadas a seguir quatro obras, em suas oposições e em seus pontos de contato: os vídeos sonoros de Jailton Moreira e de Pascal Grandmaison, e as obras constituídas predominantemente pelo som, de Janet Cardiff e Paulo Vilacqua. Essas obras são sintomáticas do deslocamento da visualidade ao som, no qual se está chegando praticamente à situação paradoxal de obras de artes visuais em que não há nada para ver.

Algumas obras não prescindem da imagem, embora criando um deslocamento entre imagem e som, produtor de novos sentidos. É o caso das obras de Moreira, *Vertigo* (2001),

e Grandmaison, *Mon Ombre* (2005). Os vídeos, baseando-se num transcurso de tempo e no movimento, já criaram historicamente, pela própria linguagem utilizada, elementos de tensão em relação aos princípios mesmos das artes visuais, artes a serem apreendidas num instante em sua imobilidade constitutiva. O princípio de narratividade que o vídeo traz em si e que o aproxima do cinema, e, mais remotamente, do teatro, vai de encontro à premissa ideológica moderna quanto à pureza de cada linguagem, segundo a qual uma obra de arte não podia representar senão a si própria e aos meios com os quais se constitui fisicamente. Na verdade, essas premissas foram postuladas, como foi dito antes, por Clement Greenberg, e diziam respeito sobretudo às abstrações realizadas nos Estados Unidos entre as décadas de 1940 e 1950. Mas, embora as outras linguagens modernas fossem mais abertas aos cruzamentos, essas premissas permaneceram como constituintes da arte moderna. (GREENBERG, 1974).

O vídeo causou grande perturbação no campo das artes visuais também por introduzir, à semelhança do cinema e do teatro, um princípio narrativo, quando a arte no século XX destruiu todo o paradigma de representação do mundo, substituindo-o pelo princípio de apresentação de novas realidades, constituídas pelos próprios corpos das obras.

Mas essas narratividades contemporâneas nas artes visuais são descontínuas, marcadas por suspensões e bruscas mudanças, nas quais o som desempenha papel fundamental. Vemos, assim, que os cruzamentos entre imagem e som são indispensáveis à poética dessas obras, embora gerando grandes tensões, ou talvez mesmo, porque geram tensões. Linguagem, portanto, intrinsecamente contemporânea e mestiça, o vídeo, no caso desses dois artistas, traz ainda elementos de perturbação de seus sentidos. Eles são constituídos por uma única cena, que se estende ao longo de toda a sua duração: na obra de Jailton Moreira, vemos duas mãos, aparentemente masculinas, que recortam cuidadosamente imagens de *pin-ups*; na de Pascal Grandmaison, a câmera passeia pelo corpo do próprio artista, centrando-se sobretudo no torso, mãos e rosto, que realizam movimentos mínimos, pequenas contrações localizadas – às

vezes, a câmera foca uma pequena filmadora digital na mão do artista, na qual ele se reflete como “em abismo”. Ambas as cenas são, em si, absolutamente anódinas: o que altera completamente seu sentido é a música, que cria em ambas uma sensação de filme *noir*, induzindo o espectador a sentir que em breve testemunhará uma tragédia que na verdade não ocorre, pois a placidez das cenas não se altera nunca.

Esse deslocamento entre imagem e som gera também um deslocamento mais profundo, que é o da própria função da imagem nas artes visuais. Nas obras em questão, a pregnância da imagem cede o lugar à supremacia da música, subvertendo os princípios de autonomia e de especificidade dos campos da criação simbólica e tornando extremamente complexa a produção de sentido.

Os deslocamentos geram tensões na própria estrutura do campo, ao propor cruzamentos que abolem o visual. E, por isso mesmo, constituem obras fundamentalmente mestiças, situadas no entre-dois: entre o visual e o sonoro, entre a materialização e a desmaterialização, entre o conceito de arte e seu desmanche.

Outras obras que radicalizaram ainda mais a presença do som são as de Paulo Vilacqua, *Sem Título* (2005) e de Janet Cardiff, *Moteto para quarenta vozes* (2001). O trabalho de Vilacqua ocupou todo o porão de um prédio oficial de Porto Alegre, durante a V Bienal do Mercosul (2005). O espaço ocupado já possui em si mesmo certa carga dramática: os muros de sustentação do prédio possuem belas arcadas, mas baixas demais para que se possa passar em posição ereta por elas; de tijolos vermelhos, fracamente iluminados, com alguns corredores intransitáveis, o espaço foi dominado por um som prenhe; em algumas salas, havia um objeto, espécie de pequena pirâmide de vidro, da qual saíam fios. Embora belos, esses objetos geravam dúvidas quanto à sua posição: seriam obras em si, ou elementos técnicos para a difusão do som? Embora essa questão pudesse ser irrelevante para a maioria dos visitantes, ela realizava um deslocamento significativo: numa exposição de artes visuais, os únicos elementos do campo da visualidade eram percebidos como meros coadjuvantes para a pregnância do som. Este, com efeito, dominava o espaço

inteiro, às vezes como música, em outras, como sons isolados, e numa sala, enfim, como palavras sussurradas (*Sala das palavras cruzadas*). Numa grande mostra, dedicada às artes visuais, essa obra gerava grande estranheza, perturbando conceitos tradicionais da área.

A obra de Cardiff, *Moteto para 40 vozes*, prioriza também o som, quase com exclusividade. A obra constitui um remanejo de *Spem in Allium*, de Thomas Tallis (1575), constituindo uma instalação sonora. Quarenta alto-falantes, dispostos em círculo e colocados sobre tripés que os deixam da altura de uma pessoa, constituem os únicos objetos da ordem da visualidade. Em oposição à proposição de Vilacqua, tem-se a certeza de que esses objetos servem para veicular o som; mas por sua forma, estatura e individuação desse som em cada um, permitida pela técnica binaural, eles “substituem” os corpos dos cantores, induzindo a uma percepção que leva a considerá-los como objetos pertencentes plenamente à categoria das artes visuais. Segundo Diana Nemiroff, curadora da exposição *Paraísos Inalcançáveis* no Museu de Belas Artes do Canadá (2001), “A arte de Janet Cardiff utiliza diferentes formas das quais uma, constante, é seu modo particular de utilizar o som, atribuindo-lhe uma espessura tridimensional” (NEMIROFF, 2001).

Como o trabalho de Vilacqua, esse de Cardiff também se situa num espaço significante: a capela Le Rideau, no Museu de Belas Artes do Canadá. É impossível separar o belo espaço sagrado do coro celestial que, nele, concretiza a obra, assim como o porão com suas arcadas baixas e corredores escuros dos sons propostos na outra obra aqui em estudo.

Em ambos os casos, os objetos e os sons ressignificam totalmente o entorno; em ambos, também, as sonoridades predominam sobre os objetos e alteram seus sentidos. Em ambos, enfim, o espaço do som invade e predomina sobre o lugar consagrado da visualidade, representando uma tendência extremamente contemporânea. Não por acaso, a obra de Vilacqua foi apresentada numa mostra institucional de grande abrangência e importância, bem como a criação de Cardiff encontra-se no museu que representa todo o país, além de ter sido distinguida com um prêmio de artes visuais.

As obras de Vilacqua e Cardiff “geram ruídos”, no sentido literal e no figurado: operando por deslocamentos e substituições, criam mestiçagens no conceito mesmo de visual, submetendo-o a tensões dialéticas que, ou provocarão a destruição da especificidade do campo, ou levarão ao alargamento do próprio conceito para que possa acolhê-las.

Conclusão

Este breve estudo privilegiou apenas duas modalidades de obras presentes nas artes visuais contemporâneas, que trazem em seu bojo questões relacionadas à problemática das mestiçagens. Constatou-se que as cartografias agem como um meio específico de intervenção no real através da produção simbólica, recorrendo a alusões explicitamente políticas ou, ao contrário, a recursos poéticos que operam uma reflexão sobre o lugar de existência e de ação do artista enquanto ser no mundo.

Em todas as suas formas, as cartografias realizam cruzamentos que geram tensões no campo das artes visuais: entre códigos preestabelecidos e socializados e códigos novos e subjetivos; entre a imagem e a escrita; entre os princípios fundadores de representação e de apresentação da obra de arte; entre os planos e os volumes; entre os elementos gráficos e os pictóricos, e muitos outros.

Compreende-se que as cartografias só passassem a fazer parte da arte, de modo significativo, no momento contemporâneo: afora o gesto pioneiro de Torres García, somente a contemporaneidade, que passou pela pós-modernidade e sente hoje os efeitos da globalização, com suas compressões de tempo e espaço, poderia aceitar os mapas fictícios no campo do simbólico. Mapas que carregam em si as tensões dos não-lugares e das reivindicações de *loci* utópicos, utopias que não buscam mais uma extensão sobre o real mas que se concretizam na própria poética mestiça das obras.

As obras que privilegiam o som como seu elemento fundante, com o mesmo peso da visualidade ou até a suplantando, introduzem novos elementos ou remanejam os

existentes de forma a gerar perturbações e tensões nas chamadas artes visuais. Entre os elementos já existentes, pode-se considerar a narratividade, que nessas novas modalidades de obras agrega novos sentidos à atividade de narrar: truncamentos, repetições, lacunas e outros elementos; e, sobretudo, que produz descolamentos entre a imagem e o som, criando brechas das quais emergem novos sentidos. Entre os elementos novos, podemos citar como o mais radical a negação da imagem e a conseqüente inutilidade do olhar. Lá onde havia pregnância, passa a predominar o vazio, gerando tensões entre o figural e o não-figurado. O espaço da obra passa a constituir-se pelo som- novo lugar, que caberá ao próprio sistema das artes assimilar ou destruir.

Tanto as cartografias quanto as obras nas quais o som altera o significado das imagens constituem-se pelos cruzamentos geradores de novos sentidos, configurados por tensões, que marcam parte considerável da arte contemporânea. Mas, nos casos específicos aqui considerados, o maior sentido fundador dos cruzamentos é o da mestiçagem. Constata-se que, em torno da problemática da mestiçagem, certas modalidades de constituição dos sistemas de signos são comuns ao Brasil e ao Canadá. Embora não pareça pertinente pensar em análises comparativas das obras, pode-se apontar pontos comuns: nas cartografias, a proposição de novos e poéticos ordenamentos do mundo, que trazem em si a possibilidade de utopias a serem concretizadas nas próprias obras. Nas obras em que o som desvia o sentido das imagens, a proposição de redimensionamentos possíveis do visível e, através destes, o questionamento dos próprios fundamentos das artes visuais. A mestiçagem como o resultado sempre latente e em vir a ser, das tensões existentes nas poéticas mesmas das obras e na poética de sua recepção.

Existem outras modalidades de mestiçagem que se fazem presentes na criação artística contemporânea do Canadá e do Brasil. Entre elas, destacamos artistas que trabalham especificamente com a poética do *entre*, criando obras em que materiais e formas evocam origens diversas e às vezes opostas, nos vãos das quais se elaboram os sentidos e as tensões. Destacamos as

questões do recurso simultâneo a imagens e objetos das culturas autóctones, populares, eruditas e de massas, bem como a objetos e recursos mesclando “altas” e “baixas” tecnologias.

Essas obras operam confrontos e conduzem a questionamentos comuns às Américas: sobre a identidade, sobre as raízes e a história, sobre os lugares. Questionamentos críticos e poéticos, lúdicos e reflexivos, sobre os quais importa debruçar-se para futuros estudos.

Mas, como foi afirmado antes, optamos pela análise de obras que tivemos o privilégio de ver... e de ouvir. Pois, o que seria da reflexão sobre arte, sem a possibilidade do confronto direto com os corpos das obras, sejam eles materiais ou imateriais, permanentes ou efêmeros, visuais ou sonoros? Como nos sentirmos interpelados por elas, como, simultaneamente, descobrir e aspirar ao mais-além que elas trazem em si?



Anna Bella Geiger, *Blue Velvet (Ouvinte do Brasil)*, 1998 – Veludo e plástico, 35x53x7 cm



René Derouin, *Équinoxe*, 1988-1989 (detalhe)

Referências

BARBOSA, Ana Mae. Alex Flemming. In: CAMPOS, Haroldo de et al. São Paulo: EDUSP, 2002.

CARDIFF, Janet. In: NEMIROFF, Diana. *Paradis insaisissables: le prix du millénaire*. Ottawa: Musée des Beaux-Arts du Canada, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968 (Épiméthée).

GRANDMAISON, Pascal. In: FRASER, Marie. *Raconte-moi: Tell*

- me. Québec: Musée National des Beux-Arts du Québec, 2005.
- GREENBERG, Clement. Modernist painting. *Peinture, Cahiers Théoriques*, n. 8-9, 1974.
- LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. *Le Métissage: un exposé pour comprendre un essai pour réfléchir*. Paris: Flammarion, 1997.
- _____. *Métissages: de Arcimboldo à Zombi*. Paris: Pauvert, 2001.
- MOREIRA, Jailton. In: TERCEIRA BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. Porto Alegre: FBAVM, 2001.
- NAVAS, Adolfo Monteiro. *Anna Bella Geiger: obras em arquipélago*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2003.
- NOUSS, Alexis. *Plaidoyer pour un monde métis*. Paris: Textuel, 2005.
- PAYANT, René. *Vedute: pièces détachées sur l'art 1976-1987*. Préf. Louis Marin. Laval: Trois, 1987.
- PURDY, Richard. *L'Inversion du monde: un atlas géo-métaphorique*. Toronto: Art Métropole, 1990. (Livre d'artiste)
- REGIMBALD, Manon. *En chemin avec René Derouin*. Montréal: Hexagone, 2005.
- VILACQUA, Paulo. In: QUINTA BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. Porto Alegre: FBAVM, 2005.