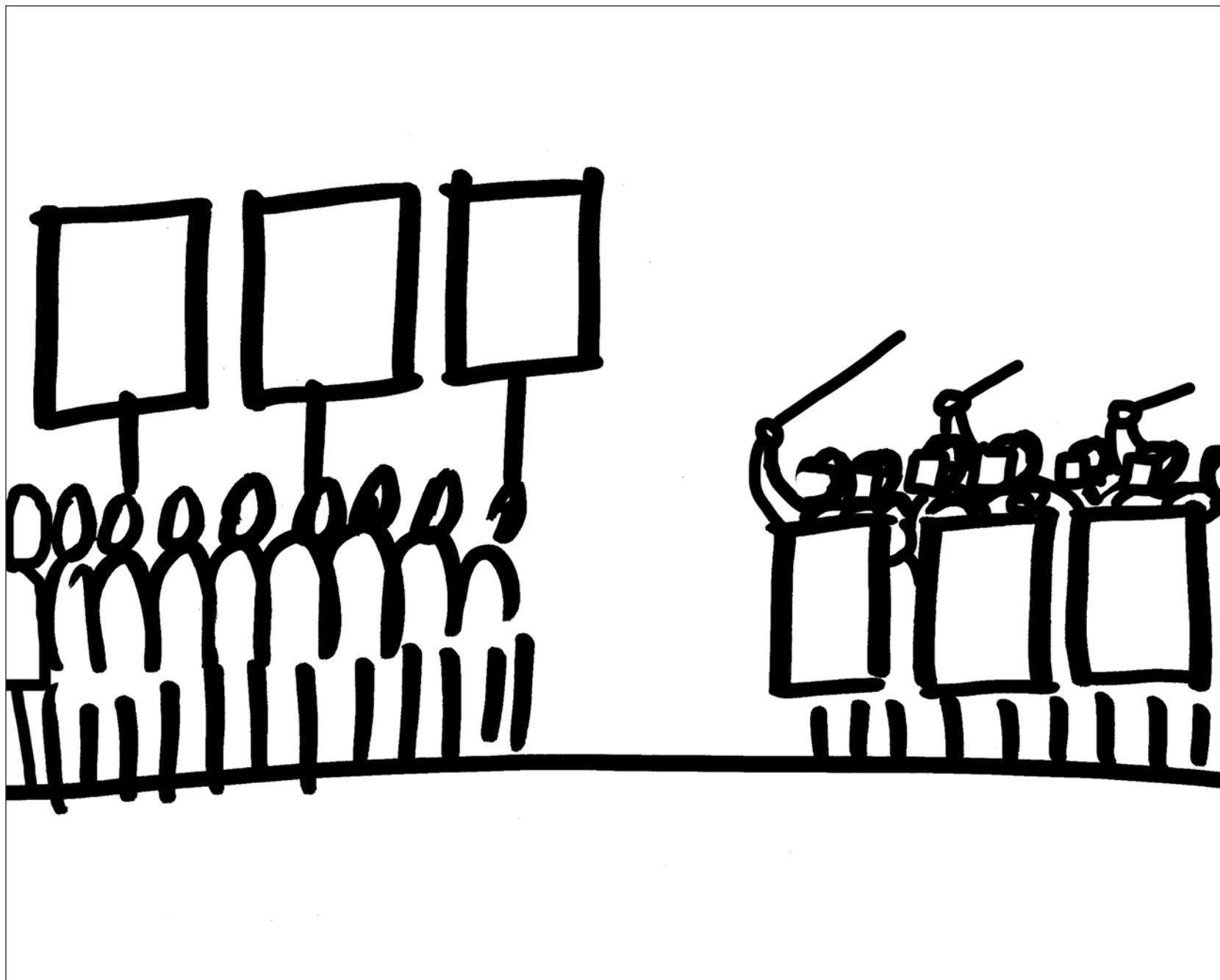


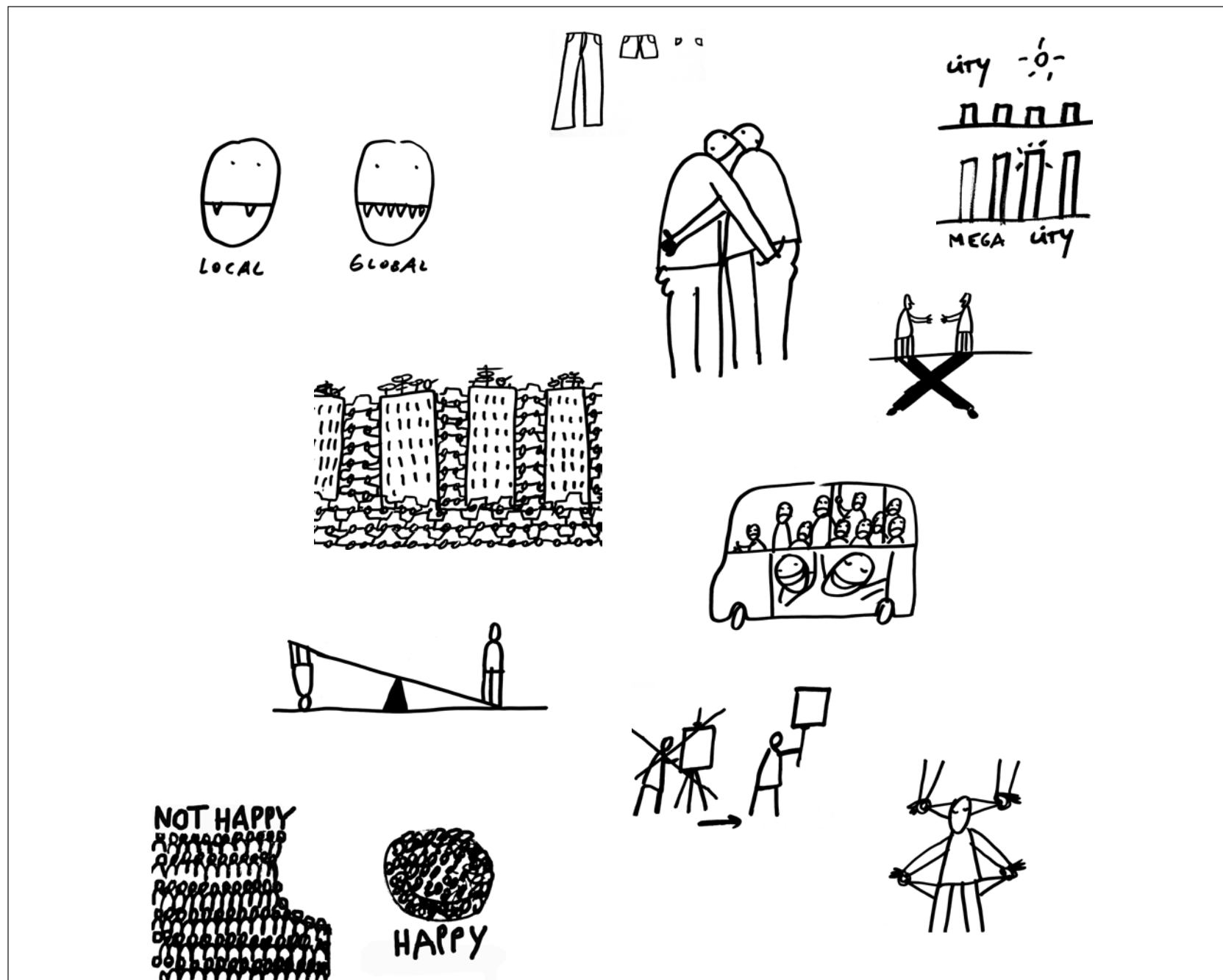
DAN PERJOVSCHI

1961, SIBIU, ROMÊNIA.

VIVE EM BUCARESTE, ROMÊNIA.



Repertório de desenhos. 1999-2013. Desenhos. Dimensões variadas. Coleção do artista. *Cortesia:* artista. © Dan Perjovschi Repertoire Drawings 1999-2013.



DAN PERJOVSCHI

Um desenho não precisa ficar na folha de papel, na parede do museu ou na página do livro. Os projetos de Dan Perjovschi já viajaram pelas paredes de várias instituições e pelos muros das ruas e das redes sociais. Suas linhas simples e rápidas exprimem comentários humorados e críticos tanto sobre o contexto artístico quanto sobre questões políticas e sociais.

Os desenhos expressam a maneira como vivemos juntos, a violência do mundo contemporâneo, o humor e a relação entre arte e política. Abordam não só conflitos entre uma nação e outra, mas também entre os países e seus cidadãos. Falam sobre como as instituições podem definir nosso modo de vida, frequentemente de forma dogmática e, muitas vezes, ridícula. Por meio do humor e da justaposição de elementos, as imagens criam uma comunicação imediata com o público. Parecem nos atingir pelo riso, logo seguido de reflexão.

Desse modo, o artista não pretende simplesmente retratar a realidade, mas comentá-la, e o faz pelo contato com os meios de comunicação presentes na cidade ou país no qual executa seu projeto. Sua matéria-prima é a realidade noticiada, são os fatos cotidianos que chegam a nós pela mídia, já filtrados por uma ideologia determinada e editados para transparecer uma realidade condizente com ela. Assim, os comentários de Perjovschi desconstroem, pela crítica, pelo humor e pela ironia, essa narrativa parcial. O comentário expõe uma opinião. Mas opiniões transformam a sociedade?

Os projetos acabam também por criticar a própria instituição artística (os museus, centros culturais, galerias e mercado de arte) como as instituições em geral: a escola, a família, a igreja, o exército. Todas são organizações que dão forma à sociedade em que vivemos e decidem quais comportamentos são aceitáveis e quais não são. Como o artista nos mostra, muitas vezes essas regras não têm sentido, são arbitrárias e funcionam apenas como mecanismo de controle.

Feitos com canetas permanentes diretamente sobre as paredes, o chão e as janelas de museus e centros culturais, os projetos tendem ao apagamento. Na maioria das vezes, isso acontece como consequência de um processo rotineiro de uma instituição – pintar as paredes após o fim de uma mostra temporária, por exemplo. Entretanto, outras vezes o apagamento pode acontecer pelo próprio público, como na Bienal de Veneza de 1999, quando os desenhos realizados no chão foram sendo desvanecidos pela passagem dos visitantes.

A efemeridade das obras faz com que elas não sejam propriedade da instituição, do artista ou dos poucos que teriam dinheiro para comprá-las. A imagem é reproduzida e divulgada em diferentes escalas – a escala da parede, a do papel, a do caderno de desenho, que cabe na mão, ou a da imagem digital, feita para ser vista e compartilhada nas redes sociais. Elas estão disponíveis para o público, que pode levá-las (em fotografia) como janelas, para nos ajudar a ler a realidade mediada, e como mensagens, que podem circular e ser compartilhadas.

A ação engajada do artista, como forma de ocupar-se do que está à sua volta ou de estar comprometido com um pensamento crítico sobre o que o cerca, abre possibilidades de ação e continuidade. Seus desenhos podem ser usados por muitos, em outros campos de batalha. Podem, enfim, ser instrumentos para entender o mundo que nos rodeia e para interferir nele.

DANICA DAKIĆ

1962, SARAJEVO, BÓSNIA E
HERZEGOVINA.

VIVE EM DÜSSELDORF, ALEMANHA,
E SARAJEVO.

El Dorado. Giessbergstrasse. 2006-
2007. Fotografia digital.

© Danica Dakić, El Dorado.
Giessbergstrasse, C-Print, vG Bild-
Kunst Bonn 2013.



© Danica Dakić, El Dorado.
Giessbergstrasse, Video still, VG Bild-
Kunst Bonn 2013.



DANICA DAKIĆ

Por que as pessoas mudam de lugar, vão morar em outras cidades, outros países? O que carregamos dentro de nós quando deixamos o lugar onde nascemos e crescemos? Quando esse deslocamento ocorre pela expectativa de um lugar melhor, como o que desejamos se mistura ao que já somos? Nossa voz e nosso corpo podem mudar quando trocamos de lugar?

A artista Danica Dakić vive entre sua cidade natal, Sarajevo, na Bósnia e Herzegovina, e Düsseldorf, na Alemanha, onde estudou artes e trabalha. Por estar em diferentes lugares, ela conta que a sua ideia de lar mudou: “Em ambas as cidades eu me sinto um pouco em casa, mas também um pouco estranha. Minha distância dos dois lugares tem me proporcionado a posição de uma observadora crítica, uma posição que pode ser muito frutífera para uma artista. Aprendendo a viver com a diferença e a falar de dentro da diferença: esse é o potencial da incongruência”. Suas palavras sugerem a dificuldade de adaptação – uma dificuldade que é maior quando a mudança é forçada por condições políticas ou econômicas.

Entre 2006 e 2007, a artista realizou o projeto *El Dorado*. *Giessbergstrasse*, em conjunto com um grupo de adolescentes imigrantes e refugiados que moravam temporariamente na Giessbergstrasse, rua da cidade de Kassel, Alemanha. Os jovens foram convidados a expressar suas trajetórias, expectativas e desejos. Dakić registrou essas vozes em um vídeo, usando como pano de fundo o papel de parede panorâmico *El Dorado* (1849), da coleção do German Wallpaper Museum, que representa a lenda de um mundo paradisíaco e ideal, com uma vegetação exuberante e uma fauna exótica.

Sem utilizar estratégias que aparecem em geral no formato documentário, como as entrevistas diretas e o tom didático, a artista busca acessar os sonhos e desejos dessas pessoas por meio de elementos da performance e do teatro, como o canto e a dança. A imaginação de novas formas de sentir e de fazer suspende o estado automático das atividades corriqueiras e libera camadas de sensibilidade que normalmente ficam adormecidas. São disparados processos de reinvenção de si e dos caminhos que podem ser percorridos. Na frágil separação entre ficção e realidade surge um espaço onde a representação funciona como ponto de virada, permitindo a explosão de algo preso ou escondido na vida cotidiana.

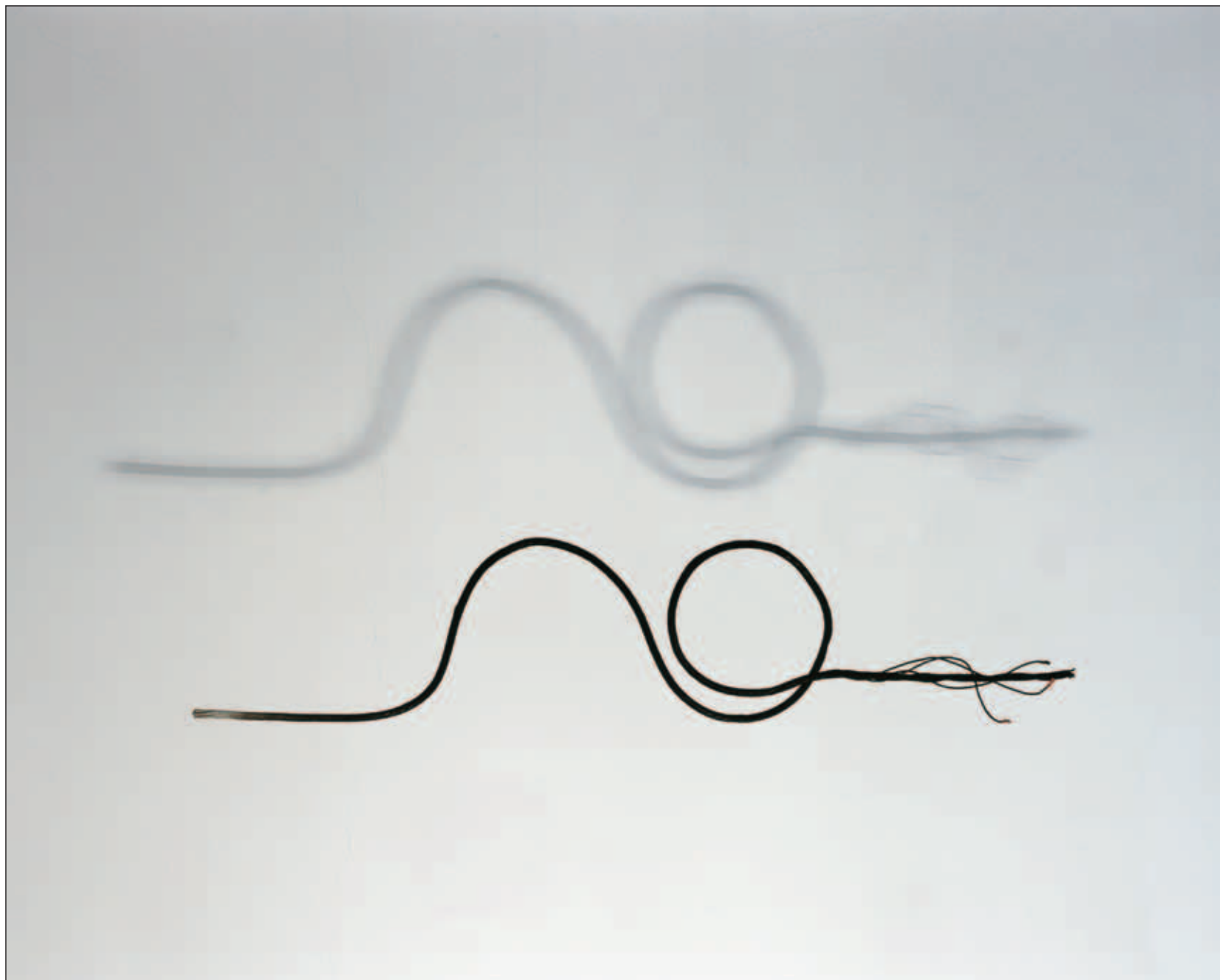
Um retrato fotográfico do grupo acompanha o projeto: os jovens protagonistas posam em frente a uma fotografia de parte do painel de *El Dorado* instalada em uma área ao ar livre em Kassel. Assim, a representação do paraíso fictício é levada à vida da cidade contemporânea, mesclando as cores do céu de ambos os espaços, *El Dorado* e Kassel. Entre um e outro, é possível ver uma estrada que já indica a possibilidade de novos deslocamentos. O que faz com que nos sintamos em casa? Há cores, texturas e cheiros que formam essa sensação?

Nem sempre temos a sensação de conforto do lar assim que chegamos a um novo lugar. As migrações muitas vezes são acompanhadas por processos de normalização, marginalização e repressão. Nos projetos de Dakić, a força do corpo e das palavras ganha uma nova dimensão dentro desses conflitos. “Tenho que fazer uma nova vida. Preciso alcançá-la. Este não é um fim”, assim o jovem Samuel Doe fecha sua fala em *El Dorado*. *Giessbergstrasse*.

EDWARD KRASIŃSKI

1925, LUCK, POLÔNIA
(ATUALMENTE PARTE DA UCRÂNIA).
2004, VARSÓVIA, POLÔNIA.

Sem título. 1964. Fio de metal com
pontas pintadas de vermelho e branco.
23 × 106 × 5 cm. Coleção Paulina
Kraśnińska, Zalesie. *Cortesia:* Paulina
Kraśnińska e Foksal Gallery Foundation,
Varsóvia. *Foto:* Jan Smaga.



EDWARD KRASIŃSKI

Lança. 1963-1964. 12 peças de madeira pintadas de preto e vermelho, fio de metal. 320 cm. Coleção Paulina Krasinika, Zalesie. *Cortesia:* Paulina Krasinika e Foksal Gallery Foundation, Varsóvia. *Foto:* Eustachy Kossakowski – arquivo do Museu de Arte Moderna de Varsóvia. © Anka Ptazkowska.



EDWARD KRASIŃSKI

Como percebemos um lugar? Como a presença de um objeto pode mudar as sensações que temos de um espaço?

Todos os dias usamos objetos projetados para determinados fins: um lápis para escrever, um copo para beber, um cobertor para esquentar. Porém, alguns têm uma natureza diferente, de modo que, ao observá-los, podemos simplesmente esquecer suas funções e enxergar suas formas, características, dimensões, texturas. Eles exigem que olhemos para fora ou através deles; que os utilizemos para alterar nosso olhar sobre o mundo. Cria-se uma tensão entre o objeto e seu entorno, que nos ajuda a ver o espaço em que estamos, em que moramos, pelo qual viajamos, e nos faz perceber que as coisas talvez não sejam como nos parecem à primeira vista.

Algumas esculturas, por exemplo, fazem com que olhemos para elas e também para além delas; funcionam como uma luz que clareia o que está ao seu redor. Na década de 1960, Edward Krasinski produziu uma série de obras realizadas com pedaços de madeira pintados e fios metálicos, como arames. São esculturas que, no entanto, em suas passagens sutis de cor, associam-se à pintura. Ficam suspensas, presas a fios ou levemente encostadas nas paredes e no chão. Parecem não se contentar com a planaridade de seus materiais e querer avançar no espaço e ocupá-lo.

As obras da série Spear [Lança] são como linhas que ganham corpo, atravessam as dimensões e, por fim, penetram a atmosfera cúbica e fechada que pode ser uma sala de exposição. Como portais, sugerem a abertura de espaços para que o mundo entre na galeria, na casa, na escola.

Além de evidenciar os elementos que compõem um lugar (paredes, chão e volume interno), essas esculturas parecem também congelar o movimento. Os fragmentos redondos, quadrados e cônicos de madeira de algumas das peças de 1965 estão soltos no ar, desprendidos da porção maior da obra, como se algo tivesse impulsionado sua separação, e esse milésimo de segundo congelado pudesse deslumbrar o espectador para sempre. Já as obras com arame proporcionam outro tipo de experiência com o movimento. A linha é continuidade, e suas curvas e formas atestam que sofreram algum tipo de transformação para estarem ali em suspensão, com suas setas coloridas apontando para o vazio, para o que ainda virá.

Outros projetos de Krasinski evidenciam a importância do lugar e de como ele é ocupado ou usado por nós. De meados da década de 1970 até sua morte, ele viveu em um ateliê que era, além de residência e local de trabalho, um espaço de encontro, no qual promovia exposições e instalações com Henryk Stazewski. O ateliê deixa de ser o espaço interno do artista para fazer parte de um círculo social, público.

Krasinski esteve envolvido também no projeto da galeria Foksal, iniciativa de críticos e artistas poloneses para desenvolver práticas experimentais. Para o grupo, o espaço da galeria era um ambiente que considerava a exposição – ou seja, a apresentação de obras organizadas especificamente em um lugar – parte de um evento público e coletivo, uma experiência mais concreta e potente do que a obra em si (sozinha, separada do contexto para o qual ou onde foi criada).

No cenário artístico, Edward Krasinski ficou conhecido pela fita adesiva azul que colava em espaços internos e externos, públicos e privados, artísticos ou não, sempre na altura de 1,30 m. A fita evidencia a presença das paredes, o alcance de uma ação; como dizia o artista, antes de ser arte, é apenas uma fita.

As relações espaciais, a ativação de um lugar e sua potência como ambiente podem, assim, ser assunto extenso, mostrando-nos que um problema pode ser materializado por meios distintos.

JUAN DOWNEY

1940, SANTIAGO, CHILE.

1993, NOVA YORK, EUA.

Mapa da América. 1975.

Projeto: Vídeo Trans Américas. 1973-1976. Lápis colorido, lápis e tinta de polímero sintético sobre mapa sobre prancha. 86,7 x 51,4 cm. Coleção MOMA, 2013. Aquisição com verba do Fundo Latino Americano e Caribenho e Donald B. Marron. © 2013 Juan Downey.



JUAN DOWNEY

1-6 Projeto **Vídeo Trans Américas**.
1973-1976.

1 **Nova York / Texas I & II**. 1974.
Vídeo, preto & branco, som. 8'18"
cada. © 1974 Juan Downey.

2 **Uros I & II**. 1975. Vídeo preto &
branco, som.
20' cada. © 1975 Juan Downey.

3 **Yucatán**. 1973. Vídeo preto &
branco, som. 28'22". © 1973 Juan
Downey.

4 **Guatemala**. 1973. Vídeo preto &
branco, som. 28'21". © 1973 Juan
Downey.

5 **Inca I & II**. 1976. Vídeo preto &
branco, som.
20' cada. © 1976 Juan Downey.

6 Vista de instalação **Vídeo
Trans Américas** no Museo
Tamayo (2013). Foto: Daniela
Uribe © Daniela Uribe /
Museo Tamayo.



1



6



2



3



4



5

JUAN DOWNEY

*Quero fazer
Uma arte de pesadas implicações políticas;
Uma arte de desfrute ritual;
Uma arte com potencialidades cerebrais;
Uma arte com raízes:
Para arrancar, emancipar,
Para cegar com luz,
Para se sublevar e cantar.*
— JUAN DOWNEY (tradução livre)

Na comunicação entre as pessoas e entre os povos, são necessários certos tipos de meios – carta, telefone, rádio, televisão, internet. Diferentes meios permitem modos de comunicação e possibilidades distintas e possuem limitações próprias. Tais limitações, muitas vezes, referem-se ao acesso: ter ou não ter um computador; dominar ou não certas linguagens; ter uma câmara e poder filmar; ou não ter a câmera, mas mesmo assim ser filmado.

O artista chileno Juan Downey realizou diversas viagens pela América Latina em busca de uma arquitetura invisível – constituída pelos canais de comunicação dentro de cada grupo social. Esteve no México, na Guatemala, no Peru, na Bolívia, no Chile, e registrou em vídeo as culturas autóctones de cada lugar. Foi, contudo, no contato com o povo ianomâmi, na Amazônia venezuelana, que pôde perceber com clareza as estruturas imateriais que estão por trás de uma sociedade.

Com os avanços técnicos a que a sociedade ocidental teve acesso, Downey acreditava ser possível conceber um futuro no qual a tecnologia fosse uma ferramenta que possibilitaria a comunicação entre as pessoas por meio de ondas cerebrais. Entendendo-se a si como um “comunicador cultural e um antropólogo estético ativador”, procurou desconstruir uma visão centralizadora do mundo estabelecida pela cultura do Ocidente. Ao ver na tecnologia a capacidade de estimular novas conexões (e diálogos) entre máquinas e seres humanos, ele combinou a investigação tecnológica com fenômenos como a telepatia, o transe e a meditação.

Vídeo Trans Américas

Na série de vídeos que compõem a obra *Vídeo Trans Américas* (1973-1976), Downey edita as imagens para explicitar a própria linguagem audiovisual, que permite ao espectador – e ao próprio retratado – o acesso a experiências vividas em outros momentos, simultaneamente, em um mesmo suporte (o vídeo), espaço e tempo. Diferentes lugares são unidos, aproximados até ficarem um ao lado do outro e estabelecerem conexões. Assim, o mapa da América, por exemplo, pode ser redesenhado e, com isso, evidenciar que os laços que atam pessoas e países podem ser diferentes (e muitas vezes opostos) das relações definidas pelos livros de história ou pelas alianças políticas.

Nesse mesmo projeto, Downey mostrava os vídeos realizados para os povos documentados, que até então desconheciam essa tecnologia. Ao explicitar o meio de produção e suas características, é possível evidenciar como ideias, instituições e vivências definem e alteram o olhar para uma cultura, para o outro. Em um dos filmes, vemos um ianomâmi apontando uma câmara para o espectador. Ele toma para si o poder de filmar em vez de ser apenas observado. E nesse ato, de olhar o mundo através de um instrumento, a máquina se transforma em espelho cuja própria imagem, entretanto, já foi mediada pelo aparelho. A percepção se altera devido a essa nova forma de comunicação. Antes, todos podiam ser filmados; com *Vídeo Trans Américas*, todos podem filmar. Mas isso traz consigo outras responsabilidades.

SHEELA GOWDA

1957, BHADRAVATI, ÍNDIA.

VIVE E TRABALHA EM
BANGALORE, ÍNDIA.

Corações galantes. 1996.

Esterco bovino, pigmento colorido
kumkum, fio. 365 × 30,5 × 15,2 cm.

Foto: Peter Cox. © Peter Cox,
Eindhoven – Van Abbemuseum.



SHEELA GOWDA

- 1-6 Vistas gerais das instalações da exposição *Open Eye Policy* [Política do olho aberto] no Van Abbemuseum (2013). Foto: Peter Cox. © Peter Cox, Eindhoven – Van Abbemuseum.
- 3 **E conte a ele sobre a minha dor.** 1998-2007. Fio, cola e pigmento colorido kumkum. Dimensões variáveis.
- 4 **Algum lugar.** 2005. Canos tubulares, monólogo de rádio. Dimensões variáveis.
- 5 **Observe.** 2009. Fios de cabelo e aço. Dimensões variáveis.
- 6 **Kagebangara.** 2007. Tambores de alcatrão, mica, lonas plásticas amarelas e azuis. Dimensões variáveis.



SHEELA GOWDA

Por meio do trabalho, o homem transforma a matéria e, ao ocupar-se dela, dá-lhe uma história. Um pedaço de madeira deixa de ser só uma coisa, com suas propriedades físicas, para ter consigo todas as possibilidades de seu uso, uma tradição, um modo de usar e uma relação com os homens que a manipulam.

As artes visuais lidam diretamente com os processos de produção de alguns objetos e podem, se essa for a intenção do artista, evidenciar a história por trás das matérias. É possível usar as coisas de modo a deixá-las expressar seus próprios sentidos.

Sheela Gowda diz que seu trabalho “é sobre os materiais falando por eles mesmos”, fruto de uma abstração que despreza tudo o que não for essencial. A artista tem consciência de que atua no campo das artes visuais e lhe interessa a própria natureza e aspectos sociais, regionais e políticos dos materiais que utiliza.

Compridas cordas vermelhas escorrem do teto e das paredes brancas de um espaço expositivo, tocam o chão e deixam ver sua cor intensa. Em algumas passagens é possível perceber que as cordas são feitas por muito fios, muito bem alinhados, penteados. Na extremidade dessa linha grossa, veem-se agulhas de costura. Ao olhar uma instalação como essa, *And Tell Him of My Pain* [E conte a ele sobre a minha dor] (1998-2007), entramos em contato com as minúcias da forma. A percepção reage aos estímulos captados e cada indivíduo pode ter sensações distintas, mas há algo ali que é único: a materialidade da obra.

Mesmo que isso não seja visível em uma olhada rápida, os objetos carregam consigo seu modo de produção e, nesse caso, as cordas são fruto de um processo artesanal realizado por Gowda: os fios são organizados e alinhados e, em seguida, uma mistura de aglutinante e pigmento vermelho, o *kumkum* (presente em cerimônias religiosas na Índia), dá forma e resistência à corda.

Já em projetos como *Darkroom* [Sala escura] (2006) e *Kagebangara* (2007), barris de alcatrão são a matéria-prima. Esses objetos servem para construir moradias temporárias para os trabalhadores que constroem as estradas: são aplainados e unidos para criar um pequeno abrigo, no qual a altura e a largura são definidas pelas dimensões do próprio barril. O que chama a atenção da artista é como o material determina o conforto dos operários (ou a falta dele) e não o contrário.

A artista realiza com os barris suas instalações e, servindo-se do mesmo modo de construir dos operários, evidencia os significados implícitos na matéria e o processo de produção implicado nela. Além disso, refere-se a operações do próprio universo artístico ao conversar com o modernismo, criando módulos que são arranjados no espaço expositivo, intervindo e modificando o lugar por meio de estratégias como a repetição dos elementos.

Contudo, mais que dialogar com a maneira de agir sobre cada coisa, talvez Gowda esteja interessada nas conotações políticas, religiosas e simbólicas que cada uma das matérias escolhidas evoca. Todos os seus materiais fazem parte de um contexto indiano e podem parecer estranhos ou exóticos aos nossos olhos estrangeiros. Entretanto, fazem parte do cotidiano do país e estão inseridos no comércio e na vida local.

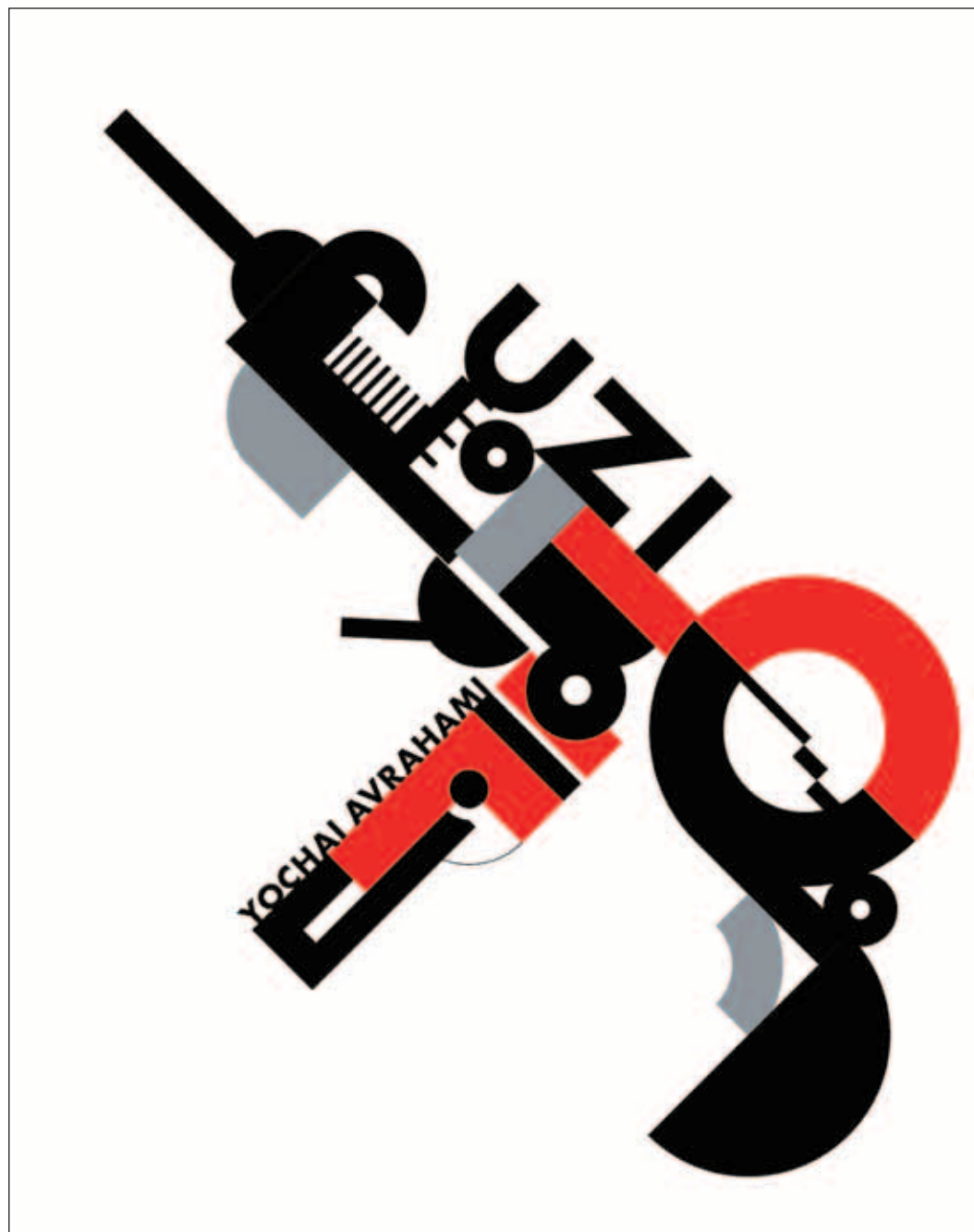
Ao transformar os espaços expositivos com o arranjo dessas formas, cordas, linhas, planos, a artista evidencia o próprio material, seus acidentes, o que há de específico nele. Nos deixa intrigados, faz com que queiramos saber mais sobre o que vemos e, nessa busca, nos deparemos com conteúdos que estão ocultos. A beleza das formas, por vezes, esconde a aspereza da realidade, e o comentário crítico sobre os diferentes aspectos da vida.

YOCHAI AVRAHAMI

1970, AFULA, ISRAEL.

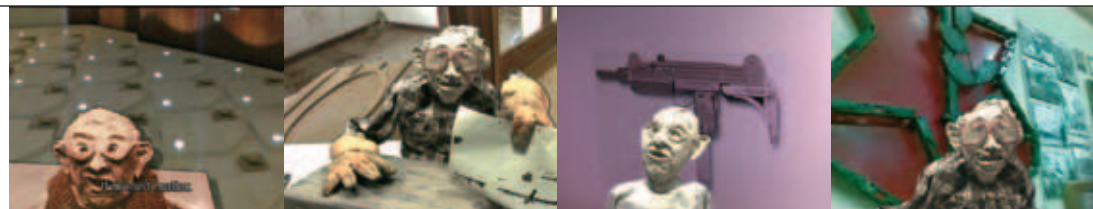
VIVE E TRABALHA EM TEL AVIV,
ISRAEL.

Peça gráfica que integra a
instalação Uzi.



YOCHAI AVRAHAMI

Uzi. 2009. Instalação audiovisual.
 Coleção do artista. *Cortesias:* artista.
 © Yochai Avrahami.



Frames de vídeo da instalação *Uzi* (2009).

Vistas da instalação *Uzi* (2009) no Center of Contemporary Art, Tel Aviv, Israel (2010).



YOCHAI AVRAHAMI

Existem inúmeras maneiras de se contar a mesma coisa. É possível falar sobre a história da sua família ou sobre um episódio de guerra escrevendo uma novela, compondo uma canção, produzindo um filme documentário, uma peça de teatro ou mesmo contando uma piada. O modo de falar pode definir o tipo de relação que o seu ouvinte terá com o assunto. Mas quanto um assunto pode se transformar ao alterarmos a sua forma de apresentação?

O artista Yochai Avrami, em sua prática artística, nos conta histórias relacionadas ao povo judeu e à construção do Estado de Israel contemporâneo, permeada por conflitos políticos e territoriais. Em seu processo de criação, é comum a imersão em pesquisas históricas; entretanto, o foco dos projetos não está no tema ou assunto em si, mas nas escolhas de como abordar cada um deles e na maneira como isso se materializa.

Avrami não hesita em usar humor para tratar de temas sérios e também não tem a preocupação em ser fiel aos fatos históricos. Na obra *Uzi* (2009), o artista faz uma instalação composta por esculturas, objetos e vídeos resultantes de uma pesquisa sobre a metralhadora Uzi e seu criador judeu, Uziel Gal, nascido em Weimar, Alemanha. Yochai Avrami claramente manipula o material da pesquisa ao selecioná-lo, reuni-lo e ao pensar em como exibi-lo. Tal manipulação, que pode também ser irônica, é ainda mais clara quando, por exemplo, o artista substitui a imagem de alguns dos entrevistados por marionetes em um vídeo, aparentemente, documental.

A escolha de formatos não convencionais em seu trabalho é bastante evidente nas obras *In the Land of Gilead* [Na terra de Gilead] (2012-2013) e *Visit to Mount Zion* [Visita ao monte Sião] (2012, em colaboração com Maya Elran). Em *Na terra de Gilead*, Avrami escolheu o formato de palestra ou performance para contar a história de Laurence Oliphant, uma figura importante para o estabelecimento da colônia judaica na região em que hoje se encontra Israel. Em *Visita ao monte Sião*, os artistas organizam um passeio turístico no qual guiam o público por pontos representativos da história da região do monte Sião. Utilizam, assim, um formato turístico recreativo para promover um pensamento crítico e reflexivo.

A relação entre Israel e Palestina é explorada de maneira perspicaz e bem-humorada na obra *Rocks Ahead* [Pedras à frente] (2006). Nela, o artista toma como cenário uma região inóspita da fronteira entre

Jerusalém e Ramallah para abordar a separação simbólica entre os dois lugares apesar da sua proximidade física. De um lado, vemos pedreiras em campos de refugiados e, de outro, as ruínas do antigo aeroporto de Atarot. Dessas ruínas emergem seres, aparentemente feitos de detritos, que vagam por essas terras ameaçadoras e abandonadas por qualquer tipo de vida.

As obras de Yochai Avrami baseiam-se em extensa pesquisa, na qual o artista parece debruçar-se sobre seu objeto de estudo. Contudo, não o faz a fim de apresentar seus temas com fidelidade histórica, mas para encontrar caminhos que contem uma boa história, seja ela fictícia ou não. Atesta, portanto, que todas as formas de discurso, pertencentes ou não à norma culta, são legítimas possibilidades de suporte para a arte e que a história é construída por sua própria narração.

JUAN CARLOS ROMERO

1931, AVELLANEDA, ARGENTINA.

VIVE E TRABALHA EM BUENOS
AIRES, ARGENTINA.



JUAN CARLOS ROMERO – 1/3

ARTISTAS – CARTAZES

19/30

JUAN CARLOS ROMERO

Todos somos negros. 2009-2012.
Ação performática: adesivação de
cartazes em ruas de diversas cidades;
peças com impressão tipográfica.



JUAN CARLOS ROMERO

Quando percorremos as ruas da cidade somos estimulados de diferentes maneiras. Cheiros, sons, temperaturas e construções formam um universo vivo e complexo habitado por diferentes pessoas e grupos. Nesse percurso, podemos cruzar com algo que nos cause desconforto – uma chuva forte que inunde a calçada ou uma imagem que não gostaríamos de ver. Algumas situações nos constroem, outras tentamos fingir que não nos afetam. Ao compartilhar o espaço urbano com indivíduos desconhecidos, integramos, mesmo que momentaneamente, um coletivo. Por alguns instantes, fazemos parte de um grupo diante de conflitos reais e imaginários.

Desde a década de 1970, Juan Carlos Romero manifesta suas ideias nas áreas públicas das cidades, guiando-se pela noção de coletividade. Ao lado de alunos e professores da Universidade de La Plata, realizou uma ação na cidade de Berisso, conhecida por suas fábricas e trabalhadores vindos do interior. O grupo transformou uma esquina do bairro mais antigo da cidade em um grande mural. “Esta é a nossa intenção, pintar para poder dizer: temos que mudar tudo, vocês e nós juntos.”

Além de questionar “o quê?” e “para quê?” na criação artística, os projetos de Romero constroem novos caminhos com a pergunta “em direção a quem?”. Assim, a circulação não fica restrita às galerias e aos espaços tradicionais de exposições. O contato com a obra pode ser realizado nas pequenas jornadas do dia a dia, como o caminho para a escola ou a volta do trabalho.

Para ele, arte e a rua são campos de tensão que têm o conflito como via possível. Sua produção é marcada pelo impacto das palavras. Estas não se referem simplesmente a coisas, situações ou ideias, mas têm um efeito direto sobre a realidade – são ações, criam as coisas que nomeiam. Os cartazes lambe-lambe de Romero, como os que ocupam as ruas com divulgação de shows e campanhas eleitorais, por exemplo, estampam “violência” e “terror” em letras garrafais, invocando sensações que falam da história e do presente. Neles, a expressão verbal não serve para apaziguar, tranquilizar, conciliar e pacificar. Cada indivíduo poderá relacioná-la com sua própria vivência e assim alimentar o embate entre as diferentes posturas que coabitam o mundo.

Agora todos somos negros

Denominada pelo artista como “ação gráfica”, *Todos somos negros* (2009-2012) problematiza ao máximo a ideia de *nós, vocês e eles*. Também na forma de um cartaz lambe-lambe, a obra retoma a declaração radical do artigo 14 da Constituição do Haiti de 1805: “Agora todos somos negros. Todos os cidadãos, daqui em diante, serão conhecidos pela denominação genérica de negros”. A intervenção urbana foi realizada nas paredes e muros de cidades como Santiago, no Chile, e Buenos Aires, na Argentina.

Tomos somos negros reinsere um lema que tem como origem a Revolução do Haiti (1804) em um contexto contemporâneo: as celebrações do bicentenário das independências chilena e argentina. O que diferencia os movimentos é que o primeiro foi liderado por escravos africanos, enquanto os outros foram conduzidos pela elite branca. Para os revolucionários haitianos, *negro* seria uma denominação política, não biológica.

As palavras podem mudar de significado, podem ser invocadas em diferentes contextos, como intervenções. Elas têm, portanto, a habilidade de constituir coletivos: chamando e reunindo pessoas, mas também as separando. Se são mostradas nas ruas, podem funcionar como mecanismos para criar novos movimentos e outras coletividades que, talvez, ocupem os espaços e transformem a cidade para todos nós.

INES DOUJAK & JOHN BARKER

1959, KLAGENFURT, ÁUSTRIA.

VIVE E TRABALHA EM VIENA,
ÁUSTRIA.

1948, LONDRES, INGLATERRA.

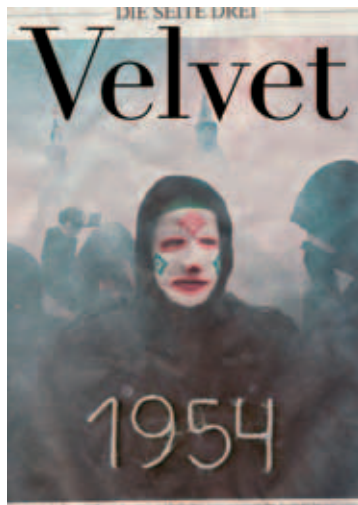
VIVE E TRABALHA EM LONDRES E
VIENA, ÁUSTRIA.

Alta-costura 01 Fogos. 2012-.. *Projeto:*
Teares/Trilhas de guerra. Impressão jato
de tinta sobre tecido de paraquedas
de algodão. A pesquisa inicial desse
projeto teve o apoio de FWF Der
Wissenschaftsfonds (AR 19-G21). *Foto:*
Ines Doujak. © Ines Doujak.



INES DOUJAK & JOHN BARKER

Arquivo excêntrico. 2011-. *Projeto:* Teares/Trilhas de guerra. Fichas de arquivo: impressão jato de tinta sobre papel; peças de roupa compradas na Bolívia e no Peru ao longo de 36 anos. Dimensões variáveis. A pesquisa inicial desse projeto teve o apoio de FWF Der Wissenschaftsfonds (AR 19-G21).
Foto: Ines Doujak. © Ines Doujak.



INES DOUJAK & JOHN BARKER

Que lugar ocupamos no mundo? Essa é uma pergunta que nenhum mapa é capaz de responder e nenhuma geografia é capaz de solucionar. Existem normas e convenções que nos informam como nossa sociedade espera que nos comportemos e estruturas políticas que estabelecem um lugar para nossa cultura em um cenário internacional. Mas nem sempre nossa busca por um lugar no mundo coincide com essas normas e estruturas. Quando isso acontece, precisamos descobrir por nós mesmos quem somos: devemos desmontar as expectativas dos outros e continuar procurando novos caminhos. Nesse sentido, a construção de nossa identidade não é apenas uma experiência individual, mas um ato social e um posicionamento político.

A parceria entre Ines Doujak e John Barker parece ocorrer por meio desse interesse em comum: a dimensão política das trocas culturais. Barker é um escritor que, desde a década de 1970, tem pesquisado a economia, as dinâmicas geopolíticas e a exploração do trabalho. Doujak, por sua vez, é uma artista que, por meio de fotografia, colagem, instalação, performance e de uma extensa pesquisa têxtil, tem investigado a construção da identidade como um processo marcado por conflitos culturais, sociais e de gênero.

Desse modo, ao trabalharem juntos, suas obras tendem a abordar temas complexos, como: as relações pós-coloniais (os efeitos políticos, econômicos, sociais e culturais dos processos de colonização); a construção do gênero e o discurso feminista; os ávidos interesses de empresas comerciais na tomada de decisões e influência na vida dos indivíduos; as tensões entre modelos industriais e tradicionais de produção e consumo; entre outros. Todas essas questões acabam revelando relações de poder assimétricas, ou seja, nas quais um grupo, uma nação, uma cultura ou uma forma de se expressar se impõe sobre as outras. Doujak e Barker nos convidam a pensar em relações mais dinâmicas do que aquelas orientadas pelos conceitos tradicionais de *centro* e *periferia*; realizam imagens e ações que sugerem outras possibilidades de trocas culturais.

A vestimenta e a produção de tecidos são essenciais para as propostas dos artistas. Em obras como *Not Dressed for Conquering: Loomshuttles Warpaths* [Não vestido para conquistar: Teares / Trilhas de guerra] e *Haute Couture* [Alta-costura], eles produzem vestuários e estamparias a fim de subverter papéis sociais convencionais, destacando a roupa como importante elemento na construção das

identidades de gênero e revelando seu comércio como um exemplo das estruturas financeiras baseadas em modelos de exploração colonial.

A ideia de *corte e costura*, base da confecção de roupas no Ocidente, é um processo contínuo de ruptura e junção de elementos. Ao transportar tal pensamento para o campo social e político, é possível produzir outras tramas, que enredem diferentes práticas e identidades culturais? Será que existem semelhanças entre as roupas tradicionais dos povos dos Andes (com suas simbologias e codificações culturais específicas) e o mundo industrializado da moda (que produz roupas em massa e nos estimula a ter um *estilo* pessoal)?

O circuito da moda, de forma geral, restringe a prática do *design* e o estilismo a alguns centros irradiadores de tendências, enquanto os processos técnicos de fatura e confecção de roupas muitas vezes ocorrem em outros mercados de trabalho, explorando uma mão de obra barata, sujeita a severos regimes de produção e condições precárias de segurança.

Camisetas, chapéus, jaquetas, bolsas, saias, roupas íntimas e até a nudez podem, portanto, se tornar elementos de reflexão sobre as forças que organizam nosso mundo, bem como meios de expressarmos nossa própria identidade.

CIA TEATRAL UEINZZ
1997, SÃO PAULO, BRASIL.



CIA TEATRAL UEINZZ – 1/3
ARTISTAS – CARTAZES
25/30

CIA TEATRAL UEINZZ

Finneganz Ueinzz. Apresentações em Helsinque, Finlândia (2009), e no centro cultural b_arco em São Paulo (2009).



CIA TEATRAL UEINZZ

Mas o que é mesmo que estamos fazendo aqui?

— Pergunta de um dos integrantes da Cia Teatral Ueinz no meio do processo de criação.

O normal e o patológico – qual é a diferença, o limite entre os dois? Em nossa sociedade, há mecanismos de diferentes escalas que decidem a cada momento o que é aceitável e o que não é (ou seja, o que você pode fazer em um lugar e não em outro), ou ainda se você pode ter acesso a um local específico ou não. A loucura é um caso extremo: quando a sociedade declara que alguém está louco, classifica e delimita imediatamente suas ações como doentias e, portanto, irresponsáveis, carentes de sentido e fora da sua esfera. Certamente, aquilo que chamamos de “loucura” carrega muito de sofrimento e de dor, mas é também o momento em que ocorrem grandes embates entre a vida e a morte, o corpo e as paixões.

O teatro é um campo privilegiado de experimentação estética, um espaço ritual e sagrado com um cortejo de magia e assombro. No trabalho da Cia Teatral Ueinz há o encontro entre o teatro e a loucura, a representação e a vida. Entretanto, a loucura não aparece como tema; ela é, antes, resistência ao normal, oposição ao impulso da sociedade de decidir o que é aceitável e ocultar tudo o que sugere instabilidade.

Ueinz é composta de pacientes e usuários de serviços de saúde mental, terapeutas, atores profissionais, estagiários de teatro ou performance, compositores, filósofos e diretores de teatro consagrados. Fundada dentro do Hospital-Dia do Instituto A Casa, em São Paulo, mais tarde se desvinculou por inteiro do contexto hospitalar. Seu trabalho acontece na forma de representações teatrais com aparências convencionais: a partir de textos clássicos de literatura e, por vezes, realizadas em espaços usualmente dedicados ao teatro. Contudo, também podem ter lugar na rua, em espaços que são destinados a outras atividades, e os textos e ações podem ser, ao menos em parte, improvisados. Tal improvisação permite aos atores negociar a maneira como seguem e interpretam o texto, como interagem com os demais profissionais e com o público.

O grupo denomina sua linguagem de “teatro do inconsciente”, ao desenvolver estados corporais mistos, que transitam entre as personagens criadas e o ator. Surge daí, espontaneamente, uma *persona*, ou

seja uma representação de um papel social ou de um personagem, que é ambígua, em estado de transição, que nunca pode ser definida de um só modo. Os papéis não são fixos – são simplesmente pontos de partida para outra coisa. Esse modo de trabalhar sugere que os outros esperam de nós algo que não precisamos sempre seguir. As expectativas e demandas que a família, a escola, a igreja, o governo têm de nós podem ser consideradas, negociadas e até mesmo negadas.

Uma vez que muitos dos componentes do grupo são não atores, a representação teatral é posta em segundo plano, dando visibilidade para a atuação não predeterminada e abrindo espaço para o improvisto, para o risco, para o que poderíamos chamar “a vida em geral”.

No presente, podemos fazer parte do mundo na medida em que consumimos. Contrariar essa regra implica expor-se ao fracasso. Este, entretanto, só existe se aceitamos as regras impostas pelo jogo, as quais, como a Ueinz nos mostra, não precisam ser assimiladas. Elas podem ser desmontadas, por meio da desconstrução dos instrumentos de trabalho para, então, serem reinventadas.

**BASEL ABBAS &
RUANNE ABOU-RAHME**

NICOSIA, CHIPRE, 1983. BOSTON,
EUA, 1983.

VIVEM E TRABALHAM EM
RAMALLAH, PALESTINA.

**Os insurgentes incidentais: a parte
sobre os bandidos. 2012.**

Frase do topo: E o Diretório da Vanguarda
continuou com seus heróis e erros.

Frase da esquerda: De qualquer forma,
que se dane!

Frase da direita: Estamos onde não
podíamos deixar de estar.



BASEL ABBAS & RUANNE ABOU-RAHME

Os insurgentes incidentais: a parte sobre os bandidos. 2012. Capítulo 1: instalação composta de documentos, imagens, itens pessoais, mesas, cadeiras, banquetas, armário de escritório, caixas arquivo, alto-falantes, 2 tocadores de discos, vinis, som de disco quebrado, computador de mesa com vídeo de 35'51" em *loop*. Capítulo 2: vídeo de 6' em um canal e som em 2 canais, *subwoofer*. *Cortesia:* artistas e Carrol/Fletcher Gallery, Londres. Trabalho produzido por Young Arab Theatre Fund e Al Mamal Foundation para o Contemporary Art Jerusalem.

- 1 *Frase:* Ah, que alívio vir para a luz, mesmo sendo uma meia-luz sombria, que alívio vir para onde é mais claro.
- 2 Vista de instalação no 6º Jerusalem Show, realizado por Al Mamal Foundation for Contemporary Art.



BASEL ABBAS &
RUANNE ABOU-RAHME

Como a história do outro passa a ser minha?

Quando lemos uma história de ficção, criamos imagens dos cenários, dos personagens e das situações a partir de referências que nos são familiares. Na busca pelo que é conhecido, o leitor experimenta um processo extremamente subjetivo no qual a narrativa do personagem se entrelaça com a sua própria história, ativando memórias de experiências vividas, adquiridas ou presenciadas. Apesar de uma ficção ou um relato poder ocorrer em qualquer tempo e espaço, a experiência do indivíduo sempre será real, atual e intransferível.

Por meio de textos, objetos, performances, sons e vídeos, os artistas palestinos Basel Abbas e Ruanne Abou-Rahme propõem a imersão em ambientes e performances multimidiáticas, repletas de referências à ficção, a fatos históricos e a relatos pessoais.

A instalação que compõe o projeto *The Incidental Insurgents: The Part about the Bandits* [Os insurgentes incidentais: a parte sobre os bandidos] (2012) é uma recriação do estúdio de Basel e Ruanne. Nela, encontramos textos e imagens pendurados na parede, objetos e ferramentas, um computador ligado tocando vídeos em *loop* e uma vitrola com um disco girando em falso no fim da gravação. A impressão é de que o espaço acabou de ser abandonado pelas pessoas que estavam ali. Todos os elementos presentes na sala funcionam como pistas que citam ou sugerem, ainda que de maneira fragmentada, diferentes textos. Estes abordam questões sobre o contexto palestino contemporâneo, como disputas políticas e territoriais e as dinâmicas das estruturas de poder.

As referências usadas na composição de *Os insurgentes incidentais* evocam o personagem do bandoleiro, um indivíduo rebelde, marginal, que muitas vezes é entendido simplesmente como criminoso. A escolha desse personagem apresenta uma situação específica sob a visão de alguém que foi excluído da construção da narrativa histórica. Desse modo, a dupla mostra uma forma alternativa de ser e estar no mundo e problematiza o papel do artista em seu contexto social e cultural. Tanto um como o outro expressam certa inadequação à estrutura e às normas sociais estabelecidas e precisam criar sua própria linguagem para se manter à margem da ideologia dominante.

Na obra *The Zone* [A zona] (2011), encontramos procedimentos recorrentes no trabalho de Basel e Ruanne. Nela, criam um ambiente preenchido de vídeos que escancaram o contraste entre o projeto de

criação de uma cidade de sonho e uma realidade de ruínas, precária e desoladora. Os artistas exploram o potencial das oposições na construção de uma visão crítica do espectador. As imagens de estradas modernas e *outdoors* publicitários, por um lado, e construções abandonadas e guerrilheiros armados, por outro, acentuam os binômios desejo e desastre, sonho e catástrofe, passado e presente.

Assim como *Os insurgentes incidentais*, *A zona* é construída por meio de fragmentos que se associam de maneira livre. A falta de hierarquia e delimitações entre uma informação e outra faz com que o espectador confunda o que é fato e o que é ficção, o que é pesquisa e o que é criação, o que é lembrado e o que é imaginado.

Os projetos de Basel e Ruanne são convites para uma jornada que contém certo mistério. Ao público cabe investigar e refletir, para entrar em contato e mesmo se identificar com diferentes contextos e modos de vida. É um momento que abre a possibilidade de enxergar o outro, mas não como oposto.