

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES – PPGCA**

ROBERTA CONDEIXA

Arte como Zonas de Contato na América Latina:
em Juan Manuel Echavarría (Colômbia), René Francisco Rodriguez (Cuba)
e Joaquín Torres García (Uruguai)

NITERÓI
2015

ROBERTA CONDEIXA

Arte como *Zonas de Contato* na América Latina:
em Juan Manuel Echavarría (Colômbia), René Francisco Rodriguez (Cuba)
e Joaquín Torres García (Uruguai)

Dissertação apresentada como requisito parcial
à obtenção do grau de Mestre em Estudos
Contemporâneos das Artes, Linha de Pesquisa
Estudos das Artes em Contextos Sociais, do
Mestrado Acadêmico do Programa de
Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos
das Artes, Universidade Federal Fluminense.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara

NITERÓI
2015

C745

Condeixa, Roberta

Arte como *Zonas de Contato* na América Latina: em Juan Manuel Echavarría (Colômbia), René Francisco Rodriguez (Cuba) e Joaquín Torres García (Uruguai) / Roberta Condeixa. Niterói: Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, 2015.

125 f

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara

1. Arte latino americana I. Condeixa, Roberta II. Título

CDD 709.04

ROBERTA CONDEIXA

Arte como *Zonas de Contato* na América Latina:
em Juan Manuel Echavarría (Colômbia), René Francisco Rodriguez (Cuba)
e Joaquín Torres García (Uruguai)

Dissertação apresentada como requisito parcial
à obtenção do grau de Mestre em Estudos
Contemporâneos das Artes, Linha de Pesquisa
Estudos das Artes em Contextos Sociais, do
Mestrado Acadêmico do Programa de
Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos
das Artes, Universidade Federal Fluminense.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara
(Orientador)
Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof^a. Dr^a. Tania Rivera
(Examinadora Interna)
Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof. Dr. Marcelo Campos
(Examinador Externo)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Niterói
2015

À minha família: Leandro, Nuno, mamãe e Rodrigo,
quando o vento leva longe vocês devolvem meus pés à terra;
À Casa Daros, estas palavras nasceram com a abertura de suas portas
e encerram com o fechamento delas;
À equipe de Arte é Educação, pela fé compartilhada nas ressonâncias da arte.

AGRADECIMENTOS

Ao artista Juan Manuel Echavarría, meu encontro com sua obra, com o homem ético e verdadeiro, que reafirma na arte a possibilidade de modificar estruturas sociais e subjetivas.

Obrigada por me receber generosamente em seu país;

Ao artista René Francisco Rodriguez, às horas de conversa com café e a oportunidade de vê-lo trabalhar com jovens artistas, me fez aprender a trabalhar novamente;

Ao meu marido, Leandro Baptista de Almeida, por tudo que fez para essa pesquisa migrar para o papel, como passeios com nosso filho em domingos de chuva, sem sua atitude de amor o silêncio necessário não seria possível, você sempre me faz acreditar;

Ao meu filho, Nuno Condeixa de Almeida, amor incondicional, por você decidi entrar nessa empreitada. Continuo acreditando que criar um filho e viver as práticas artísticas coabitam a esfera da mesma existência. Saiba que minha ausência foi por amor;

À minha mãe, Sônia Cardoso Condeixa da Costa, que sempre acreditou, nunca esqueço o dia que te contei que ia fazer arte, olhou-me nos olhos em meio a uma situação financeira catastrófica que vivíamos e disse: “É isso que você quer? Eu acho que é? Não é? Então faz direito!” Obrigada por todo apoio e amor, sem você este trabalho não existiria;

Ao meu irmão, Rodrigo Condeixa, você me inspira, sua imersão na filosofia e teologia apontam que os caminhos aqui postos possuem embasamentos sérios;

Ao meu orientador, Luiz Guilherme Vergara, o que eu aprendi com você ao longo da minha vida profissional gerou essa dissertação. Obrigada, obrigada, obrigada;

À Bia Jabor, nessa caminhada de arte e educação, por todo seu apoio e clareza nos momentos mais incertos, meu infinito carinho e gratidão;

À Eugenio Valdés Figueroa, por compartilhar que educação e arte são uma e a mesma coisa, grata por rejuvenescer meu pensamento muitas vezes fatigável de arte institucional;

Às bibliotecárias da Casa Daros, Isabel Andrade e Raniele Piccinini, sem o apoio bibliográfico desta biblioteca tão bem gerida por vocês esta pesquisa seria impossível. Alguns livros só encontramos nela e por seus olhos e atenção;

À Clarice Lispector, quando a leio faz-se uma revirada;

À memória de minha avó, que nos deixou em meio a escrita dessa dissertação;

À memória de meu pai, tive a honra de estar próxima de ti por 11 anos, minha estrutura, meu pilar, é em você que penso quando tudo se desmancha no ar.

O mundo havia reivindicado a sua própria realidade, e, como depois de uma catástrofe, a minha civilização acabara: eu era apenas um dado histórico. Tudo em mim fora reivindicado pelo começo dos tempos e pelo meu próprio começo. Eu passara a um primeiro plano primário, estava no silêncio dos ventos e na era de estanho e cobre - na era primeira da vida.

Escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos. Não, não te assustes! certamente o que me havia salvo até aquele momento da vida sentimentizada de que eu vivia, é que o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente. Só por isso é que, como pessoa falsa, eu não havia até então soçobrado sob a construção sentimentária e utilitária: meus sentimentos humanos eram utilitários, mas eu não tinha soçobrado porque a parte coisa, matéria do Deus, era forte demais e esperava para me reivindicar. O grande castigo neutro da vida geral é que ela de repente pode solapar uma vida; se não lhe for dada a força dela mesma, então ela rebenta como um dique rebenta - e vem pura, sem mistura nenhuma: puramente neutra. [...]

Clarice Lispector

RESUMO

Esta pesquisa nasceu da experiência com a obra do artista colombiano Juan Manuel Echavarría no ano de 2012. Neste momento, o artista foi convidado pela instituição a qual trabalho, Casa Daros, a participar de uma residência a partir de sua obra “A Guerra que não vimos um projeto de memória histórica”. Por dois anos Echavarría realizou oficinas de pintura com 80 autores da guerra do narcotráfico colombiano, homens e mulheres que geraram um grande acervo de imagens. Da observação próxima, entrevista e visita ao ateliê em Bogotá, e através da programação que desenvolvemos com o artista gerou o primeiro estudo de caso desta pesquisa.

A Casa Daros, como projeto que foi criado com o princípio de que Arte é Educação, a partir de sua atuação no programa de Arte é Educação, teve como proposta pedagógica escutar aos artistas, propor encontros, exercícios e etc. Com o convite ao cubano René Francisco Rodriguez, no ano de 2014, para a realização de um workshop “Pintura sob Encomenda Grátis”, meu encontro com o pensamento deste artista sobre a visualização das arestas contaminadas e sem delimitações espaço temporais entre arte e pedagogia, gerou um novo caminho a pesquisa somando mais um estudo de caso, desde Cuba.

As práticas de ambos artistas, Juan Manuel e René Francisco, são próximas no que tange a ruptura a uma prática de ateliê, e o desejo de serem servidores, de serem artistas atuantes para a sociedade em realidades pós-coloniais na América Latina, sendo as mazelas de suas histórias similares, mas os rumos de seus desdobramentos absolutamente distintos, em Colômbia uma guerrilha revolucionária se contaminou gerando a guerra mais longa do mundo, em Cuba, diferentemente, provocou a primeira sociedade socialista desde a América Latina.

O artista Joaquín Torres García, nosso único objeto histórico, artista pertencente à modernidade, é nosso último estudo de caso, devido à particularidade e importância de sua atuação como artista e professor, seu retorno ao Uruguai em 1934 e a fundação da primeira escola de arte criada por um artista desde o sul. Sua operação na reversão do mapa, a partir da obra *América Invertida* (1943), foi uma escolha metafórica, para fazer uma arqueologia do ontem e do hoje, da prática artística como gerada de *zonas de contato*, atuante na cultura.

Ao longo desta pesquisa, a personagem G.H, do livro de Clarice Lispector *Paixão Segundo G.H*, surgirá como textos de pausa, de abismo, presente em todos os capítulos. Foi através da literatura que encontramos uma linguagem para os momentos em que somente a arte pode encontrar o não dizer dela.

Palavras-chave: Zona. Contato. América Latina. Encontro. Escola. Prática artística.

ABSTRACT

This research emerged of the experience with the work of Colombian artist Juan Manuel Echavarría in 2012. At this time, the artist was invited by the institution where I work, Casa Daros, to participate in a residence from his work *The War we have not seem a historical memory project*. For two years, Echavarría did paintings workshops with 80 authors of the Colombian drug war, men and women who generated a large collection of images. The next observation, an interview and visit to the artist studio in Bogotá, and through the program we have developed with the artist generated the first case of study on this research.

Casa Daros, as a project that was created with the principle that art is education, from its operations in Art Education Program had the pedagogical proposal to listen to artists propose meetings, exercises, etc. With the invitation to the Cuban René Francisco Rodríguez, in 2014, to conduct a workshop *Painting Under Free Order*, my encounter with the thought of this artist on the visualization of contaminated edges and no boundaries temporal space between art and pedagogy generated a new research adding another case of study from Cuba. The practices of both artists, Juan Manuel and René Francisco, are close when it comes to breaking a studio practice, and the desire to be servants, they are active artists to society in post-colonial realities in Latin America, being the ills of their similar stories, but the course of their absolutely different developments in Colombia a revolutionary guerrilla was polluted causing the longest war in the world, in Cuba, in contrast, he led the first socialist society in Latin America.

The artist Joaquín Torres García, our unique historical object, artist belonging to modernity is our last case study, due to the particularity and importance of his role as an artist and teacher. his return to Uruguay in 1934 and the first art school created by an artist from the south. Operation in the map reversal from the work *American Inverted* (1943), was a metaphorical choice, to make an archeology of yesterday and today, the artistic practice as generated contact areas, active in culture.

Throughout this research, the character GH, the book of Clarice Lispector *Passion According to GH*, will emerge as pause texts, abyss, present in all chapters. It was through the literature we find a language for the moments that only art can find not say it.

Keyword: Zone. Contact. Latin America. Meeting. School. Artistic practice.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|----|
| Imagem 1 – Da série A guerra que não vimos 1 | 18 |
| Imagem 2 – Retratos | 21 |
| Imagem 3 – Orquis Negrilensis | 21 |
| Imagem 4 – Luzmila Palacio | 23 |
| Imagem 5 – Noel Gutiérrez | 23 |
| Imagem 6 – Nascer Hernández | 23 |
| Imagem 7 – Da série A guerra que não vimos 2 | 24 |
| Imagem 8 – Da série A guerra que não vimos 3 | 24 |
| Imagem 9 – Da série A guerra que não vimos 4 | 25 |
| Imagem 10 – Da série A guerra que não vimos 5 | 25 |
| Imagem 11 – Da série A guerra que não vimos 6 | 26 |
| Imagem 12 – Da série A guerra que não vimos 7 | 27 |
| Imagem 13 – Pinturas de A guerra que não vimos em montagem 1 | 28 |
| Imagem 14 – Pinturas de A guerra que não vimos montagem 2 | 28 |
| Imagem 15 – Pinturas de A guerra que não vimos em montagem 3 | 29 |
| Imagem 16 – Fórum Ser ou não ser, estar ou não estar 1 | 30 |
| Imagem 17 – Fórum Ser ou não ser, estar ou não estar 2 | 30 |
| Imagem 18 – Fórum Ser ou não ser, estar ou não estar 3 | 31 |
| Imagem 19 – Fórum Ser ou não ser, estar ou não estar 4 | 31 |
| Imagem 20 – Fórum O direito à cidade | 32 |
| Imagem 21 – Fórum A favela que não vemos ou a favela que agora vemos? | 33 |
| Imagem 22 – Da série A guerra que não temos visto 8 | 37 |
| Imagem 23 – Da série A guerra que não temos visto 9 | 38 |
| Imagem 24 – Abertura da exposição <i>Pintura sob Encomenda Grátis</i> | 45 |
| Imagem 25 – Heaven | 49 |
| Imagem 26 – ISA (Instituto Superior de Arte) | 50 |
| Imagem 27 – Sonho arte e mercado (Retrato de Peter Ludwig) | 53 |
| Imagem 28 – Primeira Pragmática Pedagógica | 56 |
| Imagem 29 – Pintura sob Encomenda Grátis 1 | 58 |
| Imagem 30 Pintura sob Encomenda Grátis 2 | 58 |
| Imagem 31 – René Francisco Rodríguez e Colectico 3ª Pragmática | 64 |

| | |
|---|----|
| Imagem 32 – René Francisco e Coletico 4º Pragmática | 64 |
| Imagem 33 – Joaquín Torres-García. Capa de edição da publicação do Taller Torres – Garcia, 1958 | 67 |
| Imagem 34 - New York | 72 |
| Imagem 35- Sem título | 72 |
| Imagem 36 - Estrutura com garrafa vermelha | 72 |
| Imagem 37 - Grafismo infinito | 72 |
| Imagem 38 - La Filosofia Décima Musa | 73 |
| Imagem 39 - Joaquín Torres-Garcia, construção em branco e preto | 78 |
| Imagem 40 - Cartaz feito a mão sobre o Taller Torres Garcia | 79 |

SUMÁRIO

| | | |
|------|---|----|
| 1 | Introdução | 13 |
| 2 | Juan Manuel Echavarría: biografias de múltiplas vozes na guerra que não vimos | 18 |
| 2.1 | <i>Quando encontrar exige se perder</i> | 18 |
| 2.2 | <i>Juan Manuel Echavarría, ser artista em um país em guerra</i> | 19 |
| 2.3 | <i>A guerra que não vimos um projeto de memória histórica: uma proposição do artista Juan Manuel Echavarría</i> | 24 |
| 2.4 | <i>O artista como ouvinte: o fórum como diálogo entre guerras, manifestações e arte</i> | 30 |
| 2.5 | <i>Colômbia, nossa fronteira de fantasias: uma guerra, uma imagética, uma arte de resistência</i> | 35 |
| 2.6 | <i>A arte como fala particular: a guerra que vimos um projeto de memória histórica</i> | 37 |
| 2.7 | <i>Quando o desconhecido nos é apresentado em imagens: voltemos às pinturas</i> | 38 |
| 2.8 | <i>Pintar-se / rever-se / fronteiras de espelhos</i> | 40 |
| 2.9 | <i>Talvez o contato, para uma experiência</i> | 42 |
| 2.10 | <i>Múltiplas biografias de afetos: ou sinais de telégrafos, a orquestra de sons</i> | 44 |
| 3 | René Francisco Rodríguez, o artista como uma caixa acústica: arqueologia dos desejos para potencias particularidades/coletivas | 46 |
| 3.1 | <i>René Francisco Rodríguez: ressonâncias coletivas e subjetivações em Cuba</i> | 47 |
| 3.3 | <i>O contexto artístico, a arte educação em Cuba: espaços de ressonâncias e micro utopias de agenciamentos de subjetivação</i> | 50 |
| 3.4 | <i>O artista atravessado pelo outro, espaço de possibilidade de vir a ser</i> | 53 |
| 3.5 | <i>Por uma pedagogia e por uma arte sem fronteiras, engajadas em fazer-se no espaço e no tempo, em sociedade</i> | 55 |

| | | |
|-----|---|-----|
| 3.6 | <i>Pintura sob Encomenda Grátis: a residência de René Francisco na Casa Daros</i> | 59 |
| 3.7 | <i>Um processo necessita de intervalos: as pragmáticas pedagógicas entre silêncios e ressonâncias</i> | 62 |
| 3.8 | <i>A coletividade como invenção de mundos</i> | 66 |
| 4 | Crônicas encarnadas do desconforto universal: em Joaquín Torres-Garcia | 68 |
| 4.1 | <i>Tinha havido a inversão de tudo: a intuição de Joaquín Torres-Garcia</i> | 69 |
| 4.2 | <i>Um viajante em busca do futuro da linguagem, descobertas e decepções em um movimento artístico global</i> | 72 |
| 4.3 | <i>O olhar reversível em contraposição ao olhar de ruptura</i> | 76 |
| 4.4 | <i>A inauguração de redes comunicantes, o artista como educador</i> | 80 |
| 5 | Zonas de contato: rituais, ressonâncias e reversibilidades | 86 |
| 5.1 | <i>No espaço e no tempo do ritual</i> | 86 |
| 5.2 | <i>Ritos para exposições?</i> | 89 |
| 6 | Considerações finais: Zonas de contato | 91 |
| | REFERÊNCIAS | 94 |
| | APÊNDICE A – Entrevista com Juan Manuel Echavarría | 99 |
| | APÊNDICE B – Entrevista com alunos de pintura participantes do projeto <i>Pintura Sob Encomenda Grátis</i> do artista René Francisco | 118 |

1 Introdução

Tudo em mim fora reivindicado pelo começo dos tempos e pelo meu próprio começo¹.

Ao esmagar a barata e depois degustar seu interior branco, G.H., personagem de *A paixão segundo GH*², de Clarice Lispector, sofre uma revirada. O inseto a apanhou na sua rotina “civilizada” em uma cobertura na zona sul do Rio de Janeiro. GH sente-se atraída para entrar no quartinho de empregada após sua demissão. O inseto e a personagem se defrontam e se aproximam, após a forma do quarto engendrar um desvelamento sobre a existência de GH, ou mesmo criando uma nova, uma outra nova existência, tomando parte o todo de uma vida no tempo expandido. O avistar do quarto, suas formas, quadros, armários e organização tem na narrativa seu ápice na aparição do inseto, gerando um contágio que destitui o olhar distante de quem vê o mundo como uma topografia, desde uma cobertura afastada do rés-do-chão. O acontecimento lançou-a para fora do humano, deixando-a na borda do coração selvagem da vida. Esse desejo de encontrar o que resta do homem quando a linguagem se esgota move, desde o início, a literatura de Clarice e é parte do que interessa a esta pesquisa.

Ao longo desta dissertação, o encontro com os pensamentos da personagem GH farão parte dos três estudos de caso que apresentamos: capítulo 2 - Juan Manuel Echavarría: biografias de múltiplas vozes na guerra que não vimos; capítulo 3 - René Francisco Rodríguez, o artista como uma caixa acústica: arqueologia dos desejos para potências particulares/coletivas e capítulo 4 - Crônicas encarnadas do desconforto universal: em Joaquín Torres García. As irrupções dos pensamentos de GH em meio ao texto, são abismos, ou o esgotamento do que a consciência ou mesmo a ciência poderia delimitar. Em GH tive a felicidade de encontrar aquela parcela de dizer que pertence ao momento ínfimo onde o tempo inaugura um novo espaço sem palavras, por uma “zona de contato”, que contrapõe a segurança e o conforto de um saber que se constrói de longe, e não como instauração da vida na vida mesmo.

Ontem de manhã quando saí da sala para o quarto da empregada - nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império. A um passo de mim. Minha luta mais primária pela vida mais primária ia-se abrir com a tranquila ferocidade devoradora dos animais do deserto. Eu ia me defrontar em mim com um grau de vida tão primeiro que estava próximo do

¹ LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editora Rocco: 1998. p. 47.

² Ibid.

inanimado. No entanto nenhum gesto meu era indicativo de que eu, com os lábios secos pela sede, ia existir³.

As pesquisas dos capítulos 2, 3 e 4, são estudos de casos singulares em um contexto na América Latina, que abordam especificidades de países como, Colômbia, Cuba e Uruguai, mas que apontam por meio de suas reverberações similaridades, pois suas crises políticas e pós-coloniais são próximas. Entretanto as histórias que adentram e as práticas artísticas são profundamente particulares, pois lidam com instaurações, o que nos exigiu uma proximidade com cada um dos artistas aqui apresentados.

O capítulo 2, como o capítulo 3, é fruto de pesquisas que foram desenvolvidas a partir de uma vivência institucional na Casa Daros⁴, para a programação que desenvolvemos com estes artistas, o que me possibilitou entrevistá-los e estar próxima das práticas.

No capítulo 2, o projeto “A guerra que não vimos, um projeto de memória histórica”, nosso estudo de caso foi realizado a partir de uma viagem pesquisa à Fundação Pontos de Encontro na Colômbia, criada pelo artista Juan Manuel Echavarría para desenvolver o projeto, e através do contato direto com os autores das pinturas que participaram da guerra do narcotráfico colombiano. Foi possível fazer uma entrevista (que está em nosso apêndice), o que gerou uma pesquisa que se relaciona diretamente com o objeto, mas que, entretanto, também propõe um diálogo com a história da guerra do narcotráfico colombiano e com a necessidade encontrada de buscas de bibliografias específicas sobre o assunto.

Com o capítulo 3, a proximidade ao artista René Francisco gerada pela residência realizada na Casa Daros, em 2014, para a realização do Projeto *Pintura sob Encomenda Grátis*, possibilitou a condição especial para que a pesquisa pudesse ser desenvolvida em contato direto com o artista, como também me vi participando em alguns momentos do modelamento de sua concepção. O universo maior de reflexão sobre René Francisco ao qual esta pesquisa se dirige é a investigação e reflexão sobre as *Pragmáticas Pedagógicas*, projeto realizado pelo artista desde fins dos anos 1980 como professor que visualiza na pedagogia e na arte uma prestação de serviço social, exercidos como uma prática de horizontalidade. Neste caso, a

³ LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998. p. 14.

⁴ A Casa Daros é uma instituição da Daros Latinamerica, uma das mais abrangentes coleções dedicadas à arte contemporânea latino-americana, com sede em Zurique, Suíça. A Daros Latinamerica conta com mais de 1.200 obras, entre pinturas, fotografias, vídeos, esculturas e instalações, de mais de 117 artistas, e segue em expansão. Além de expor mostras da coleção, a Casa Daros é um espaço de arte, educação e comunicação, que ocupa um casarão neoclássico do século XIX, preservado pelo Patrimônio da cidade do Rio de Janeiro. Realiza variadas propostas em que o artista e seu processo criativo são partilhados em exposições, workshops e palestras de Arte é Educação. Projetado pelo arquiteto Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831-1912), encontra-se em um terreno de mais de 12 mil metros quadrados, em Botafogo, Rio de Janeiro.

especificidade da história cubana, e as suas idiossincrasias que envolvem censura, acesso irrestrito à educação e migrações tanto fizeram parte de um diálogo com a história desta ilha. Se Joaquín Torres García fecha nosso estudo de caso, foi uma escolha conceitual que desvirtua-se de um pensar cronológico, mas que sugere a imagem do arqueólogo, de uma escavação para práticas territorializadas, que encontra na figura deste artista, na invenção da “Escola do Sul” – ou no que denominou-se Oficina Torres García, em meados de 1940, no Uruguai – um pensar que reivindica um trânsito temporal na história pré-colombiana sem remissões, aludindo que a implicação política e social do colonialismo na América Latina é mais óbvia que as implicações culturais, mais difíceis de ver, como nos propõe pensar o artista Luis Camnitzer⁵. Entretanto, com Torres, nosso encontro, por ser ele um artista moderno, se faz na busca de imagens metáforas como *América Invertida* (1943), e com bibliografias que trazem depoimentos daqueles que estiveram próximos deste artista como alunos.

A tríade Echavarría, René e Joaquín nos interessa por serem artistas que operam suas práticas na instauração de espaços com outros, em contaminações de fronteiras entre arte e sociedade, entre obra e prática, e que tanto alude a temporalidade de instauração de um acontecimento.

René e Echavarría são insubordinados a forma, propondo contaminações dos desejos, falas e silêncios. Torres García, dentro de um modernismo crente na universalidade da arte, na capacidade de ser o artista um formador de uma estética que cria uma forma ao público, possui uma intuição extemporânea, a crise das relações produtivistas: artista-público, erudito-popular, ancestralidade-modernidade. Em Torres García vemos expostas perguntas de um limite de uma época, no entendimento que não basta ser um artista entrincheirado, deve-se atuar para a sociedade, em seu espaço, vivê-lo e criar uma rede comunicativa, a escola desde um legado que reunia vanguarda, geometria e um olhar para o território foi inaugural. A ideia do artista como escola, ou daquele que atua com outros, em diferentes tons e exercícios, são parte do interesse que esta pesquisa busca desenvolver.

Juan Manuel Echavarría, no desenvolvimento por dois anos de oficinas de pintura com “assassinos” da guerra do narcotráfico colombiano fala de sua não intervenção nas pinturas. Seu desejo era propor um recurso para a reverberação de uma fala por meio da linguagem, criar espaços de vozes e memórias não escutadas, denegridas por um pensar equivocado da história. A pintura, a seu ver, seria uma técnica que trabalharia essa possibilidade, um papel

⁵ CAMNITZER, Luis. **New art of Cuba**. Austin: University of Texas Press, 1994. Edição revisada de 2003.

de escuta, de pôr-se a ouvir e colaborar para as vozes se soltarem. Neste sentido, vemos sua atuação bem próxima a de um educador, de um xamã, de um orquestrador.

Em René, diferentemente de Juan Manuel, pois ele é professor, vemos um artista que se funde aos alunos de maneira simbiótica, destituindo absolutamente o papel do “mestre”, visualizando as técnicas como recursos e não como adestramentos em suas execuções, por um pensar a serviço da sociedade, entrecortado por leituras e livros de política e sociologia que chegavam até a ilha, que viraram uma meta colocar em prática.

Por meio de cada particularidade encontrada nos capítulos, que foi extremamente importante contextualizar localmente, em suas distintas realidades sociais na América Latina, problematizamos, sem ser esse nosso foco primeiro, a generalidade da falta de consciência política das Escolas de Arte da América Latina, por suas influências da Academia Francesa, na valorização de um pensamento descolado do território, como algo que perpassa a formação, e esta enraizado em sintomas do sofrimento do artista latino-americano de se tornar local.

O termo *Zona de contato*, que será encontrado em grande parte desta pesquisa foi tomado emprestado de Clarice Lispector. Ele se repete em muitos momentos da narrativa de *Paixão segundo G.H.*⁶ Como conceito apropriado, pensa e reflete sobre uma prática artística que lida com o contágio, com a contaminação, com a “presentificação” e que para isso tem no território, nos seus afetos e percepções uma vontade de proximidade, de fazer-se no tempo.

É também um termo que aponta para uma politização do dizer artístico desde países da América Latina, que provocam uma reversibilidade no olhar às memórias e particularidades de suas histórias, um conceito como célula e membrana, com núcleo e amorfo, que visualiza nos artistas contemporâneos que estudamos, Juan Manuel Echavarría e René Francisco Rodriguez atores de uma orquestração de vozes como caixas acústicas, como aberturas para falas de outros, o artista tanto não produz a construção de uma forma, ele a provoca, é posto ao *devenir*⁷ como uma caixa aberta, disforme.

⁶ LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

⁷ O termo devir remonta a Grécia antiga, mas é aqui utilizado afim a conceituação dada por Deleuze, pois com esse filósofo o termo ganha características de revolução, no entendimento que o indivíduo é perpassado pelas estruturas de poder, que podem ser irrompidas pelo que Deleuze denomina de “linha de fuga”: “Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta 'o que você devém?' é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos.” Ver: DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. **Diálogos.** São Paulo: Escuta, 1998, p.3.

O termo também faz referência ao desenho inaugural para um pensar desde o Uruguai, desde a América Latina, um pensar territorializado, fazendo aflorar a ancestralidade pré-colombiana no presente com *América Invertida*, do ano de 1943 de Joaquín Torres García, artista que inaugura um pensar – escola desde o sul. E pensar este conceito *Zona de contato* no seio de proposições artísticas da América Latina (mesmo que não exista uma uniformidade e coesão do que a constitui) é abrir uma gama de problemáticas relacionais que envolvem cultura, pós-colonialismo, poder e história. As possibilidades de relação entre sociedade e criação envolvem, inevitavelmente, decisões políticas e concernem à distribuição de poder.

As metáforas com Clarice, são espaços invariáveis de suspensão postas pelas práticas artísticas que se propõe navegar, lançar a garrafa ao mar, e estarem atentas a politização deste gesto.

Imagem 1 – Da série A guerra que não vimos 1



Fonte: ECHAVARRÍA, Juan Manuel. **La guerra que no hemos visto**: un proyecto de memoria histórica. Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro, 2009. p. 99.
 Autor oculto. Pintura vinílica sobre MDF. 140 x 200 cm, 2007.

2 Juan Manuel Echavarría: biografias de múltiplas vozes na guerra que não vimos

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade [...] ⁸.

2.1 Quando encontrar exige se perder

Ao ter em mãos o catálogo do projeto *La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica* (A guerra que não vimos: um projeto de memória histórica), 2007–2009, do artista colombiano Juan Manuel Echavarría, durante uma reunião na Casa Daros, em 2011, o desconhecido e o inominável me afetaram, como se eu estivesse em um ponto zero. Das imagens de pinturas, que a um primeiro olhar nos mostravam os tons de verde da selva, irrompiam repentinamente atos humanos, violentos, brutais, como se estivessem descolados do todo.

O encontro com o artista era para elaborar um projeto para o semestre inaugural da Casa Daros, em 2013. Estavam presentes também o diretor e a gerente de Arte é Educação da Casa

⁸ LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998. p. 12.

Daros, Eugenio Valdés Figueroa e Bia Jabor. Nasceram algumas ideias, muitas com o propósito de um diálogo através da prática artística, sobre a complexidade da violência e da guerra. Echavarría refletia sobre a guerra do narcotráfico colombiano e nós sobre a “guerra particular”⁹ que assola o Rio de Janeiro e como existiam características similares entre ambas as guerras.

Variadas naturezas de atravessamentos perpassam o projeto de Echavarría: a história trágica de seu país; a prática artística como espaço potente de fala e escuta; a linguagem como espelho; a guerra e sua natureza mutante; a tragédia em discurso; os limites do circuito da arte para projetos como este que possuem sua potência além dos cubos brancos.

2.2 Juan Manuel Echavarría, ser artista em um país em guerra

Echavarría nasceu em Medellín, Colômbia, em 1947, um ano após o início de um período conhecido como *La Violencia*¹⁰, quando variadas guerras civis sanguinárias marcaram a história da Colômbia. Como acontece com a maioria dos artistas contemporâneos de seu país, não só a vida, mas a obra foi circunscrita pelos acontecimentos sociais e políticos nacionais. Muitos desses confrontos ainda perduram. A guerra colombiana é preponderantemente localizada na zona rural, mas, invariavelmente, atinge a órbita nacional.

Juan Manuel foi estudar ainda criança nos Estados Unidos, como tradicionalmente acontece na América Latina com famílias abastadas, perpetuando um estado vigente. A infância e adolescência longe de seu país gerou no artista a sensação de ter perdido parte de sua origem, de sua própria identidade. Echavarría é filho da “vergonha histórica que temos de nós

⁹ O termo “guerra particular” foi usado por Rodrigo Pimentel, ex-capitão do BOPE (Batalhão de Operações Policiais Especiais), e utilizado por João Moreira Salles no documentário que retrata o cotidiano de traficantes e moradores da favela Santa Marta, no Rio de Janeiro (1997–1998). No filme, Moreira Salles aborda, por meio de entrevistas, as falas de policiais, traficantes e moradores e demonstra uma trama de envolvimento que geram uma guerra em que o Estado é cúmplice e promove um *apartheid* social propagado nas estatísticas que escondem o rosto e a vida da exclusão, impulsionada pela perpetuação da pobreza e pela histórica escravatura, em que negros e pobres são duplamente vítimas de um Estado não acolhedor. Agora, no momento que escrevo este texto, temos uma nova realidade com as UPPs (Unidade de Polícia Pacificadora), ainda bem complexa. Santa Marta é considerada uma favela pacificada, mas o panorama atual demonstra a perpetuação de violências escondidas, por meio da não atuação na complexidade da pobreza, e a continuidade da falta de acesso aos serviços públicos.

¹⁰ Este período ficou caracterizado pelas disputas pela propriedade de terra no campo colombiano – o motivo principal que desencadeou o conflito entre camponeses, conservadores e liberais. O marco dessa guerra para muitos historiadores foi a morte, em 1948, de Eliécer Gaitán, líder do partido liberal que era contrário ao monopólio de terras.

mesmos” (informação verbal)¹¹. Sua obra, em contrapartida, desde o princípio propõe colocar a memória, a literatura oral e a tradição colombiana em discurso.

Tramando um diálogo entre cultura e guerra, Juan Manuel encontra relações de resistências em espaços coletivos (comunidades) e nos indivíduos por meio de uma linguagem poética. Seus trabalhos expõem os limites da humanidade na guerra, tanto em voz, como em rastros e silêncios.

A escrita foi, por muitos anos, uma possibilidade de buscar uma identidade. Seus dois romances, *La Gran Catarata*¹² e *Moros en la Costa*¹³, avaliados pelo próprio artista como ilegíveis, foram parte de exercícios e descobertas de palavras esquecidas do espanhol. Mas, às vésperas de completar 50 anos, Echavarría ousou encontrar outra linguagem para se expressar, a imagem começava a tomar o lugar da palavra.

Na década de 1990, sentindo-se em “estado de cegueira”, inicia pesquisa com fotografia:

Minha fotografia me levou a querer adentrar muito mais em meu país e a enfrentar o presente que estamos [...] me centrou na problemática social da Colômbia e me levou por um caminho muito mais consciente, em que já não há regresso a uma arte que prevalece a fantasia dos tempos míticos¹⁴.

É quando empreende viagens, encontros e descobertas de comunidades ainda em guerra no território colombiano, registrando imagens-metáforas de um estado social, como também rastros e índices de povoados desplazados¹⁵ pela violência.

¹¹ ECHAVARRÍA, Juan Manuel. **Entrevista**: depoimento. [abr. 2012]. Bogotá: Atelier do artista, 2012. Entrevista concedida a Roberta Condeixa e Eugenio Valdés Figueroa para a exposição Cantos Cuentos Colombianos.

¹² ECHAVARRÍA, Juan Manuel. **La gran catarata**. Bogotá: [s.n.], 1981.

¹³ ECHAVARRÍA, Juan Manuel. **Moros em la costa**. Bogotá: El Áncora, 1991.

¹⁴ REUTER, Laurel. Una conversación: Juan Manuel Echavarría y Laurel Reuter. In: ECHAVARRÍA, Juan Manuel. **Mouth of ash = bocas de ceniza**. Milano: Edizione Charta, 2005. p. 72.

¹⁵ A palavra “desplazado” foi utilizada intencionalmente, por não existir no português sinônimo que confira a mesma intensidade. “Desplazado”, neste caso, seria quem muda de lugar sem escolhas, famílias que são forçadas a se retirarem de suas terras devido à guerra.

Imagem 2 – Retratos



Fonte: Coleção Daros Latinamerica, Zurique.
35.4 x 27.9 cm. 1996. Impressão em gelatina de prata.

A obra *Retratos*, de 1996, surge a partir da observação das ruas de Bogotá, onde surpreende manequins completamente destruídos exibindo roupas. Juan Manuel os vincula diretamente aos “sofrimentos” que a guerra impinge aos campesinos, aos moradores da zona urbana, aos cidadãos comuns; a toda mutilação física, mas principalmente simbólica que a violência provoca. Os manequins, com traços étnicos característicos de europeus ou norte-americanos evidenciam e amplificam a contradição e complexidade extraterritorial da guerra colombiana, estamos aludindo ao envolvimento de uma rede de perpetuações da degradação que envolve outros países.

Imagem 3 – Orquis Negrilensis



Fonte: Coleção Daros Latinamerica, Zurique.
50.5 x 40.7 cm. Da série *Corte de Florero*, 1997. Impressão em gelatina de prata.

Muitos de seus trabalhos posteriores lidariam com metáforas que exibem a tragédia e a barbárie da guerra. *Corte de Florero*¹⁶, expõe o lado trágico da carnificina elaborada como uma classificação científica de espécies da flora. O embate imprevisível de ossos com flores (vida latente) faz referência direta a mutilações nos cadáveres da guerra por meio de cortes, como documentados no livro da antropóloga Maria Victória Uribe¹⁷.

As obras dos anos 2000 que nascem das vozes de cidadãos colombianos – tanto cantantes da resistência da guerra (*Bocas de Ceniza*, 2003–2004) como autores¹⁸ da guerra (*A guerra que não vimos: um projeto de memória histórica*, 2007–2009) – viriam a ser o ponto máximo de uma virada discursiva, quando o artista “abre as paredes de seu ateliê”. É nesta década que Juan Manuel aproxima sua prática à de um editor, um coletor de enunciações, que reúne e constrói um discurso de múltiplas vozes¹⁹. “O que mais me interessa hoje em dia é o que eu vou encontrando e descobrindo no campo colombiano, na geografia da guerra, para poder mostrar nas cidades que estão tão longe da guerra”²⁰.

¹⁶ ECHAVARRÍA, Juan Manuel. **Corte de florero**. Warminster: Becotte & Gershwin, 1998.

¹⁷ Em *Matar, Rematar y Contramatar*, a antropóloga colombiana Maria Victória Uribe faz uma análise sociológica dos processos violentos desencadeados a partir do período *La Violencia* e descreve os cortes e mutilações utilizados nos cadáveres como simbólicos e estratégicos para desaparecer com os corpos. Ver: URIBE, Victoria. **Matar, rematar y contramatar**. Bogotá, D.E: Centro de Investigación y Educación Popular, 1990.

¹⁸ A utilização da palavra autor para os participantes do projeto foi reiterada ao longo do artigo intencionalmente, primeiro para colocar em questão a autoria, segundo para não classificar os participantes como assassinos da guerra, nem tampouco como artistas; a proposição de *A guerra* [...] cria uma suspensão para classificações rígidas socialmente.

¹⁹ O termo “corpo de múltiplas vozes” foi elaborado por Bakhtin principalmente no livro *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, que, do ponto de vista da construção dos sentidos, visualiza todo texto – discurso – perpassado por vozes de diferentes enunciadores, ora concordantes, ora dissonantes, o que faz com que se caracterize o fenômeno da linguagem humana como essencialmente dialógico e, portanto, polifônico. Ver: BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaiévitch. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 1995. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira.

²⁰ HERZOG, Hans-Michael. Juan Manuel Echavarría em conversa com Hans-Michael Herzog. In: HERZOG, Hans-Michael. **Cantos cuentos colombianos: arte contemporânea colombiana**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013. p. 10-11.

Imagem 4 –Luzmila Palacio



Fonte: Coleção Daros Latinamerica, Zurique.
 Bocas de Ceniza, 2003–2004. Vídeo em um canal, 18:50 min, cor, som.

Imagem 5 – Noel Gutiérrez



Imagem 6 – Nascir Hernández



Fonte: Coleção Daros Latinamerica, Zurique.
 Bocas de Ceniza, 2003–2004. Vídeo em um canal, 18:50 min, cor, som.

Bocas de Ceniza, por meio da voz, gera uma mudança de paradigma para o próprio artista no que tange ao que é ser um criador. Os cantos de variados cantantes registrados por Juan Manuel em diversas regiões da Colômbia exaltam poeticamente a resistência, em planos em que os olhos dos cantantes apontam para além do visível, provocando o transbordamento de dores e alegrias sociais em rituais sonoros que nos invadem e ativam nossa intimidade e cumplicidade.

Bocas de Ceniza é obra inaugural na carreira de Juan Manuel, e fundamental para olharmos o projeto *A guerra* [...], que também parte da polifonia, da linguagem como exercício poético em um corpo de múltiplas vozes.²¹ Se em *Bocas de Ceniza* o artista registra uma manifestação

²¹ O conceito *Corpo de Múltiplas Vozes* é abordado por Fred Evans como a potencia do que fragilmente é denominado como binários: diversidade x unicidade. Com o conceito Corpo de múltiplas Vozes, Evans propõe a heterogeneidade por meio de uma leitura pela filosofia e o pensamento feminista. Ver: EVANS, Fred. **Multivoiced Body. Society and communication in the age of diversity**. New York: Colombia University Press, 2009.

existente, em *A guerra* [...] ele é o propositor, passando a atuar não só como um editor, mas também como um ocasionador da polifonia que, paradoxalmente, nasce do silêncio histórico, de vozes inoperantes socialmente, mas que entram em ação na obra de arte, reverberando sua tessitura na zona de contato entre realidade e imaginário.

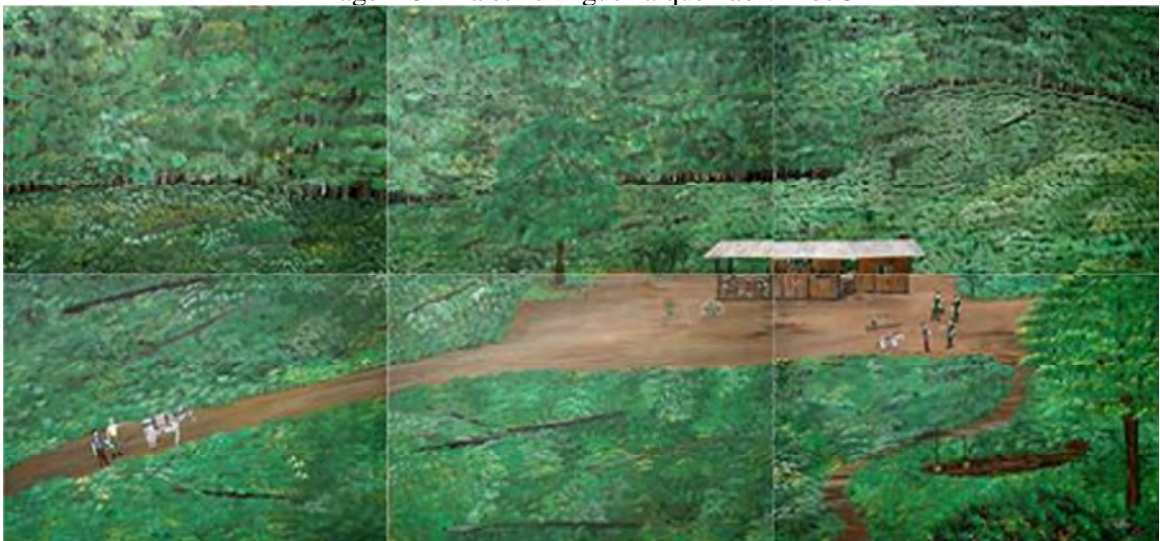
2.3 *A guerra que não vimos um projeto de memória histórica*: uma proposição do artista Juan Manuel Echavarría

Imagem 7 – Da série *A guerra que não vimos 2*



Fonte: ECHAVARRÍA, Juan Manuel. **La guerra que no hemos visto**: un proyecto de memoria histórica. Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro, 2009. p. 104.
 Autor oculto. Pintura vinílica sobre MDF, 70 x 300 cm, 2009.

Imagem 8 - Da série *A guerra que não vimos 3*



Fonte: ECHAVARRÍA, Juan Manuel. **La guerra que no hemos visto**: un proyecto de memoria histórica. Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro, 2009. p. 105.
 Autor oculto. Pintura vinílica sobre MDF, 70 x 300 cm, 2009.

Imagem 9 – Da série A guerra que não vimos 4



Fonte: ECHAVARRÍA, Juan Manuel. **La guerra que no hemos visto**: un proyecto de memoria histórica. Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro, 2009. p. 271.
 Autor oculto. Pintura vinílica sobre MDF, 100 x 175 cm, 2009.

Imagem 10 – Da série A guerra que não vimos 5



Fonte: ECHAVARRÍA, Juan Manuel. **La guerra que no hemos visto**: un proyecto de memoria histórica. Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro, 2009. p. 247.
 Autor oculto. Pintura vinílica sobre MDF, 100 x 140 cm. Circa 2007.

Imagem 11 – Da série A guerra que não vimos 6



Fonte: ECHAVARRÍA, Juan Manuel. **La guerra que no hemos visto**: un proyecto de memoria histórica. Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro, 2009. p. 121.
Autor oculto. Pintura vinílica sobre MDF, 140 x 100cm, 2008.

Imagem 12 – Da série A guerra que não vimos 7



Fonte: ECHAVARRÍA, Juan Manuel. **La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica.** Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro, 2009. p. 167.
 Autor oculto. Pintura vinílica sobre MDF, 105 x 100cm, 2007.

O projeto *A guerra* [...] envolveu 80 pessoas (mulheres e homens), entre ex-soldados rasos, ex-combatentes e desertores da guerra colombiana, tanto da guerrilha (FARC- Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia) quanto paramilitares desmobilizados pela lei de “Justiça e Paz”²². Eles foram convidados por Echavarría a contar suas memórias em oficinas de pintura entre os anos de 2007 e 2009, com o propósito de motivar relatos das experiências

²² A Lei de Justiça e Paz foi impulsionada pelo governo de Álvaro Uribe Vélez e aprovada pelo Congresso colombiano como marco jurídico para regular o processo de desmobilização de paramilitares na Colômbia. Eventualmente podia ser utilizada no processo de desmobilização de grupos guerrilheiros, porém até agora as FARC não chegaram a um acordo para deixar as armas. Ver: ECHAVARRÍA, Juan Manuel. **La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica.** Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro, 2009. p. 32.

vividas no campo em meio à guerra do narcotráfico, em diversas zonas geográficas colombianas.

Dos 420 quadros resultantes dessas oficinas, 90 foram selecionados pela curadora uruguaia Ana Tiscornia para uma grande exposição no Museu de Arte Moderna de Bogotá, na Colômbia, em 2009, e compõem o catálogo *La guerra que no hemos visto – Un proyecto de memoria historica* (A guerra que não vimos um projeto de memória histórica)²³.

Imagem 13²⁴ – Pinturas de A guerra que não vimos em montagem 1



Fonte: Roberta Condeixa.

²³ ECHAVARRÍA, Juan Manuel. **La guerra que no hemos visto**: um proyecto de memoria histórica. Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro, 2009.

²⁴ Imagens 13, 14 e 15 são fotografias tiradas durante visita à Fundación Puntos de Encuentro (Fundação Pontos de Encontro) em 2012, onde as obras ficam armazenadas. Nas imagens, Noel Gutierrez, Jhon Jairo Camacho e Fernando Grizales montam as pinturas para nos apresentar.

Imagem 14 – Pinturas de A guerra que não vimos em montagem 2



Fonte: Roberta Condeixa.

Imagem 15 – Pinturas de A guerra que não vimos em montagem 3



Fonte: Roberta Condeixa.

A proposta de visita-pesquisa, em Bogotá, ao acervo da Fundação Pontos de Encontro²⁵, no ano de 2012, visou entrevistar Juan Manuel e conhecer o projeto *A guerra* [...] com o objetivo de desenvolver um projeto para 2013 na Casa Daros, com curadoria do diretor de Arte é

²⁵ A Fundación Puntos de Encuentro (Fundação Pontos de Encontro) é entidade sem fins lucrativos, criada por Juan Manuel Echavarría em maio de 2006. Seu objetivo é impulsionar, apoiar e gerar alianças para exibir projetos artísticos que preservem a memória histórica da guerra na Colômbia.

Educação, Eugenio Valdés Figueroa, e da gerente de Arte é Educação, Bia Jabor. Couberam a mim a pesquisa local, a concepção e a posterior realização dos Fóruns *Desenterrar e Falar*²⁶. Conheci como são armazenadas as pinturas, em traineis como em uma reserva técnica de um museu de excelente qualidade arquivística; entrevistei Juan Manuel Echavarría e o participante-autor Jhon Jairo Camacho, que relatou sua experiência na guerra. A oportunidade de ver o processo de formação de algumas pinturas, retiradas parte por parte minuciosamente (as imagens são formadas por vários retângulos de Eucatex), por Noel Gutierrez e Fernando Grizales, que concebeu e realizou as oficinas com Juan Manuel, possibilitou uma percepção ampliada do projeto e impulsionou a proposta de incluir também a escuta como prioridade para a produção de diálogos sobre a violência vivida cotidianamente no Rio de Janeiro.

2.4 *O artista como ouvinte: o fórum como diálogo entre guerras, manifestações e arte*

Nenhum ser humano jamais viveu sem sonhos diurnos, mas o que importa é saber sempre mais sobre eles, e, desse modo, mantê-los direcionados de forma clara e solícita para o que é direito²⁷.

Em maio de 2013, uma pequena mostra contendo seleção de 11 pinturas do projeto *A guerra* [...] foi realizada na Casa Daros, quando pela primeira vez as imagens foram mostradas no Brasil, acompanhadas de áudios com depoimentos dos autores. Parte do programa de residência de pesquisa de Echavarría foi elaborado a partir dos Fóruns *Desenterrar e Falar*. Nesses encontros, após o processo de Echavarría ser compartilhado, armávamos uma arena de escutas, para que novas vozes pudessem expressar a experiência da violência da guerra particular vivida em nosso cotidiano no Rio de Janeiro.

²⁶ FÓRUNS: Juan Manuel Echavarría: a guerra que não enxergamos: desenterrar e falar. Produção de Casa Daros. Rio de Janeiro: Casa Daros, 2013. 1 DVD (22 min).

²⁷ BLOCH. Ernest. **O princípio esperança**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. p. 14.

Imagem 16 – Fórum Ser ou não ser, estar ou não estar 1



Fonte: Jaqueline Felix.

Participação de Cia Completa Mente Solta, Casa Daros, 2013.

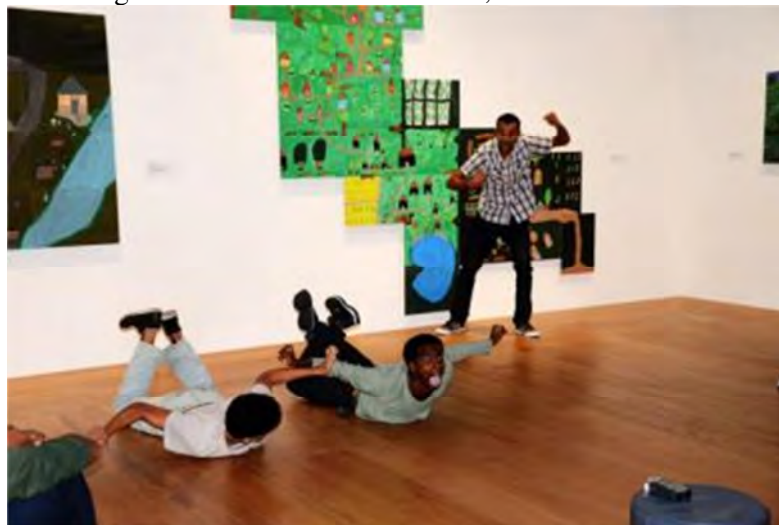
Imagem 17 – Fórum Ser ou não ser, estar ou não estar 2



Fonte: Jaqueline Felix.

Participação de Cia Completa Mente Solta, Casa Daros, 2013.

Imagem 18 – Fórum Ser ou não ser, estar ou não estar 3



Fonte: Jaqueline Felix.

Participação de Cia Completa Mente Solta, Casa Daros, 2013.

Imagem 19 – Fórum Ser ou não ser, estar ou não estar 4



Fonte: Jaqueline Felix.

Participação da Batalha do passinho com Diogo Breguete e dançarinos, Casa Daros, 2013.

Nosso propósito era convidar projetos ou grupos em que a arte e a coletividade gerassem respostas humanizadas e críticas a uma situação que atinge principalmente negros e pobres. O ponto de partida era as vozes dos guerrilheiros de *A guerra* [...] como espelhos de novas vozes.

Selecionamos seis grupos para encontros com Echavarría ao longo do período expositivo. Uma roda montada no centro da exposição tinha como proposta compartilhar projetos e ações, provocar vozes silenciadas, acionar novos discursos e autores que se utilizam de dispositivos, principalmente através da arte, em zonas e espaços da cidade onde o direito e o acesso a bens culturais são escassos. Foram eles:

Imagem 20- Fórum O direito à cidade



Fonte: Fotos da equipe do Programa Arte é Educação, Casa Daros.
Participação do Grupo do Teatro do Oprimido da Maré, Casa Daros, 2013.

O Grupo do **Teatro do Oprimido**, da Maré, que utiliza o método do teatrólogo Augusto Boal, que propõe a experiência real como cena teatral;

A ONG **Observatório de Favelas**, também da Maré, cujo **Programa Imagens do Povo** alia a técnica fotográfica às questões sociais, registrando o cotidiano das favelas através de uma percepção crítica;

A **Cia. Completa Mente Solta**, criada em 2006 pelo ator Márcio Januário, como projeto de Arte e educação no Colégio Estadual André Maurois, que oferece aos jovens formação educacional alternativa à da sala de aula, estimulando a leitura, a pesquisa, a escrita e a criatividade por meio da discussão de temas atuais ou históricos, depois transformados em esquetes teatrais, fotos, textos, músicas ou debates nas oficinas;

A ONG **AMAR**, do Vidigal, associação de mulheres que propõe, através de variados profissionais e da psicanálise, uma potencialização da mulher na comunidade;

A **Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro**, que visa acompanhar e subsidiar a Comissão Nacional da Verdade no exame e no esclarecimento das violações de direitos humanos praticadas no período da ditadura militar, para efetivar o direito à memória e à verdade histórica.

Nesses encontros, Juan Manuel se colocava no processo de escuta e compartilhava a guerra colombiana através das pinturas de cada um. O que realmente estava em questão era entender o ser humano em estados de violência, suas reações, resistências e seu estado de reinvenção de si, de um *devir*. Esses encontros criaram um território, uma abertura por onde passa os discursos dos sujeitos desejosos de um devir.

Ao grupo era colocada uma pergunta sobre sua experiência particular com a violência, com a educação, com a comunidade, e como cada um e o grupo vivenciavam subversões e encarnações de falas. Posso dizer que operávamos na angústia frente à vida e contra as “maquinações do medo”²⁸.

Imagem 21 – Fórum A favela que não vemos ou a favela que agora vemos?



Fonte: Fotos da equipe do Programa Arte é Educação, Casa Daros.
Participação do Imagens do Povo – Escola de fotógrafos populares da ONG Observatório de Favelas, Casa Daros, 2013.

Na véspera do Fórum com o grupo do **Observatório de Favelas – Imagens do Povo**, a favela da Maré foi tomada por policiais, terminando com alguns mortos. Em conversa com integrantes da ONG pelo facebook, os relatos eram de guerra. Sabemos que são práticas normalizadas os abusos policiais na comunidade e nas próprias casas dos moradores, a

²⁸ BLOCH. Ernest. **O princípio esperança**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005. p. 13.

violação aos direitos humanos é prática comum do Estado. Pensamos em cancelar o evento que seria no dia seguinte à brutalidade, mas os convidados ressaltaram que exatamente pelo ocorrido deveríamos falar, foi o Fórum mais efusivo.

Coincidentemente – ou por uma reverberação de conjunturas limites –, no mês em que a exposição era inaugurada iniciaram-se em todo o Brasil as manifestações que tomaram as ruas em junho de 2013. Primeiramente, anunciando um descontentamento com os transportes públicos, com o movimento do Passe Livre, e multiplicando-se em reivindicações pelo país, principalmente após a forte repressão policial. O país liberava sua voz. O descontentamento silencioso aparecia nas ruas em um corpo coletivo sonoro.

Os encontros com Juan Manuel, que eram abertos também à participação do público, em meio à exposição, colocaram em operação múltiplas vozes da guerra escondida vivida cotidianamente nas favelas do Rio de Janeiro e que não é são estampada nas grandes mídias, não sendo nem mesmo consenso suas existência. Em contrapartida, a guerra colombiana na selva, uma das mais violentas do mundo, era revelada por relatos e depoimentos daqueles que nela estiveram.

2.5 *Colômbia, nossa fronteira de fantasias: uma guerra, uma imagética, uma arte de resistência*

Como nos afirma o crítico de arte colombiano Miguel Gonzáles, estamos tratando de um país que viu nascer sua contemporaneidade não pela ruptura das linguagens, nem pela superposição de temporalidades, tampouco pela hegemonia econômica, mas por um novo período histórico singularizado por uma guerra civil.

Em realidade o acontecimento que dá início à contemporaneidade na Colômbia é o 9 de abril de 1948, quando o povo, sublevado, atacou o centro da capital do país mediante assalto, queima e destruição de edificações e meios de transporte. *El Bogotazo*²⁹, como foi chamado, se produziu pelo assassinato de seu máximo líder de oposição ao governo³⁰.

Países como a Colômbia, o Brasil e outros da América Latina não podem enriquecer suas leituras e pesquisa em arte sem antes olharem para suas próprias histórias particulares, povoadas de guerras civis, ditaduras e processos de lutas de libertação, em um contexto

²⁹ O auge de *La Violencia* foi *El Bogotazo*, revolta urbana de grandes proporções que culminou com a ocupação do Palácio Presidencial e a destruição do Centro de Bogotá.

³⁰ GONZÁLEZ, Miguel. **Colômbia: visiones y miradas**. Cali: Feriva, 2010. p. 161.

latente de repressão da fala. Que potências ou sintomas essas equações sociais provocam na arte?

Na Colômbia, a guerra contra as oligarquias rumou historicamente para uma guerra do narcotráfico. As revoltas iniciadas com os desejos de revolução, que afloraram também em variados países da América Latina, impulsionadas pela Revolução Cubana, acabaram se subvertendo em uma guerra civil que perdura até hoje.

A consequência da morte do líder Gaitán, associada às repressões anticomunistas exercidas pelos Estados Unidos na década de 1960, desembocou no surgimento das Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC), grupo que se opunha à aliança entre liberais e conservadores. A esse tempo, a guerrilha era composta por comunistas que, após a radicalização da guerrilha camponesa, fugiram para a selva, região montanhosa.

As FARC são uma entre muitas guerrilhas e revoluções marxistas-leninistas que surgiram na América Latina naquele período, como a do Araguaia no Brasil, que tiveram a revolução cubana como máximo exemplo. Lutavam internamente, mas também contra a ameaça radical estrangeira, os Estados Unidos da América, que financiaram parcela das ditaduras na América Latina.

As FARC rumaram para uma atuação controversa, financiadas pelo mercado de drogas. São denominadas terrorista pelo próprio Estado colombiano e, principalmente, pela União Europeia; são consideradas como força insurgente por Cuba e países como o Brasil. Estão entre os maiores fornecedores de drogas para o comércio norte-americano, o que também ocasiona grande envolvimento de capital estrangeiro em sua estrutura.

Segundo texto publicado na revista *Caros Amigos* em 2011³¹, a Colômbia possui um exército com a mesma quantidade de homens e mulheres das Forças Armadas do Brasil, país com população quatro vezes maior.

O desconhecimento da maioria dos brasileiros no que diz respeito à Colômbia, país com o qual temos fronteira, é fundamentalmente político. A cegueira perpetuada entre os países da América Latina nos foi implantada em “*chips*” conceituais da colonização. No caso brasileiro, é ainda mais séria pela questão linguística e por uma imposição cultural radical que remete nossos olhares diretamente a Europa e Estados Unidos.

A tomada de nossos territórios pela colonização não nos afetou somente nos campos econômico e político, mas também na nossa potência interna de voz. Parte dessa voz, que além de individual é histórica e coletiva, está refletida no projeto *A guerra que não vimos: um*

³¹ RODRIGUEZ, Fania. O Estado avança, mas não gana a luta. **Revista caros amigos**, São Paulo, n. 177, p. 40-45, 2011.

projeto de memória histórica. Como diz o curador José Roca: “Os prejuízos derivados do olhar eurocêntrico [...] mascararam durante séculos uma compreensão adequada da realidade local.”³²

2.6 *A arte como fala particular: a guerra que não vimos um projeto de memória histórica*

A guerra que não vimos um projeto de memória histórica revela o acionamento de dizeres da arte como falas de resistências e reinvenções de uma realidade dada. Afirma a crença na arte como acionadora de uma linguagem viva, que se constrói por estados de forças que se movem como fala para a vida, através da linguagem poética, que, segundo as palavras de Suely Rolnik, tem relação direta com o que nos é essencial:

O exercício poético é completamente essencial porque ele é exatamente essa recriação de pensamento que pode se dar tanto numa obra de arte como na existência [...], o poético é uma política de produção de pensamento, de produção da realidade³³.

A guerra [...] coloca em ação como os sujeitos se relacionam externa e internamente, em uma afetação da linguagem, a maneira como seus corpos se colocam frente aos estados de vida, metaforicamente expondo os nossos próprios corpos. Como proclamou Eduardo Galeano, nossa voz faz aparecer “os fantasmas de todas as revoluções estranguladas ou traídas ao longo da torturada história latino-americana, emergem nas novas experiências, assim como os tempos presentes, pressentidos e engendrados pelas contradições do passado”.³⁴

O projeto *A guerra* [...], de Juan Manuel Echavarría, nos coloca frente à complexidade desse estado social em arte, ou mesmo, contrariamente, nos expõe a complexidade da arte em contato com seus meios (institucionais) limítrofes.

³² ROCA, José Ignacio. **Transhistorias: mito y historia en la obra de José Alejandro Restrepo**. Bogotá: Biblioteca Luis Angel Arango; Banco de la República, 2001. p. 58.

³³ ROLNIK, Suely. Antropofagia zumbi. In: ENCONRO INTERNACIONAL DE ANTROPOFAGIA, 2005, São Paulo. São Paulo: Sesc Pompéia, 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vil8cWpGsIc>>. Acesso em: 03 abr. 2014.

³⁴ GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008. p. 24.

2.7 Quando o desconhecido nos é apresentado em imagens: voltemos às pinturas

Ser é além do humano. Ser homem não dá certo, ser homem tem sido constrangimento. O **desconhecido** nos aguarda, mas sinto que esse desconhecido é uma totalização e será a verdadeira humanização pela qual ansiamos. Estou falando da morte? Não, da vida. Não é um estado de felicidade, é um estado de contato. (grifo nosso)³⁵

As pinturas de natureza *naïf*, feitas por pessoas que não possuem prática em desenho – muitas são analfabetas –, exibem planos com perspectivas peculiares. Algumas pinturas retratam grandes paisagens, vistas aéreas, outras, em primeiro plano, destacam o ato narrado; às vezes, o homem é maior que a natureza, em outras o corpo é quase invisível em meio ao todo.

Imagem 22 – Da série A guerra que não vimos 8



Fonte: Fonte: ECHAVARRÍA, Juan Manuel. **La guerra que no hemos visto**: un proyecto de memoria histórica. Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro, 2009. p. 247.
 Autor oculto. Detalhe de pintura. Pintura vinílica sobre MDF, 100 x 140cm, 2007.

Os detalhes em cada parte (retângulos de Eucatex), ou mesmo, contrariamente, na complementação de um retângulo com outro, nos colocavam diante da parte e do todo, em um

³⁵ LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998. p. 172.

diálogo em que ora um (retângulo da pintura) é protagonista, ora mais de um retângulo dialogam para a elaboração de uma narrativa. A margem de cada parte, o limite de suas bordas é um espaço de passagem, quanto de interrupção, quanto simbólico.

Imagem 23 – Da série A guerra que não vimos 9



Fonte: ECHAVARRÍA, Juan Manuel. **La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica.** Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro, 2009. p. 99.
 Autor oculto. *Detalle de pintura.* Pintura vinílica sobre MDF, 100 x 140cm, 2007.

Os autores da guerra colombiana pintaram vidas coabitando no limite da contradição da tragédia: assassinatos, estrangulamentos, atos bárbaros com utilização de instrumentos como serra elétrica em meio à exuberância de cores e luzes da selva colombiana, muito bem mapeada e exibida como uma estratégia de guerra – a selva é próxima dessas pessoas.

É a sensação de estranhamento inquietante (*unheimlich*), de que nos fala Freud³⁶, que irrompe das imagens bucólicas. As pinturas nos confrontam com a possibilidade de olhar o “horror” de perto. A estratégia utilizada por Echavarría vincula-se ao mito de Perseu, que utiliza um escudo como reflexo capaz de matar a Medusa.

A grandiosidade da selva em tom sobre tom suaviza o olhar, ameniza a violência relatada por pincéis, pelas mãos daqueles que tanto sofreram quanto atacaram na guerra do narcotráfico colombiano. Civilização e barbárie demonstram um limite fronteiro revelado em cores e tinta.

O sujeito imerso em uma guerra representa-se. Em muitas pinturas vemos e revemos, através de formas e cores, subjetivações inconscientes do traço. Alguns dos autores se colocam imensos diante de um outro submetido a violência. Outros se escondem em meio ao ato que não podem ou não querem ver, pintando a si mesmos pequeninos como em sua quase ausência de voz.

Na selva, escondidos pelo verde, os sujeitos se inserem na paisagem de algum espaço-tempo de suas memórias, em casas rurais, na vida cotidiana do campo. Algumas imagens quase nos

³⁶ FREUD, Sigmund. **L'inquiétante étrangeté et autres essais.** Paris: Gallimard, 1985. p. 211-263.

solicitam a ligação com um espaço ideal; às vezes, esse espaço é um pedaço de pintura, onde um outro lugar pode vir a ser possível, outras vezes a construção de um arco-íris, ou de uma luz viva, irrompe do céu, iluminando a vida comum.

Echavarría compartilhou conosco variadas leituras e simbologias sobre algumas das 420 pinturas do acervo da Fundación Puntos de Encuentro. Sobre a obra *La Massacre del Naya* (O Massacre de Naya), por exemplo, nos contou que o vermelho na pintura não é apenas uma cor escolhida por sua tonalidade, mas resultado de associações e referentes inconscientes que tomam corpo.

O díptico *O Massacre de Naya*, executado por dois autores, é extraordinário, é impressionante, foi feito por dois pintores. Um deles era um ex-guerrilheiro. Ele nos dá o detalhe, marca o território [...] Aqui está o céu ensanguentado. Ele divide o quadro em dois: na parte de cima, tudo está perfeito e as pessoas seguem seus trabalhos cotidianos; na parte de baixo está o massacre. É bem fascinante a linha divisória, pois neste país muitos vivem do ‘outro lado’. Quando eles se pintam nas suas obras, se pintam pequenos [...]. (informação verbal)³⁷

2.8 Pintar-se / rever-se / fronteiras de espelhos

As estratégias da prática artística compartilhada por Echavarría são potências de falas. O ato de fazer pintura aciona o sujeito autor da guerra, em um jogo de significados e significantes que vão além da memória histórica (nome do projeto). Na verdade, o sujeito e o jogo são parte de uma negociação entre memória, consciente e inconsciente, que os autores potencializam para poderem ver-se e reler-se via linguagem.

A revelação não descobre algo exterior, que estava aí, alheio; o ato de descobrir entranha a criação do que vai ser descoberto: nosso próprio ser. Nesse sentido, pode-se dizer, sem temor de incorrer em contradição, que o poeta cria o ser. Porque o ser não é algo dado, sobre o qual se apoia nosso existir, mas algo que é feito. O ser não pode se apoiar em nada porque o nada é seu fundamento. Assim, não lhe resta outro recurso senão segurar-se em si, criar-se a cada instante³⁸.

³⁷ Na entrevista concedida em 03/04/2012 no ateliê em Bogotá, Colômbia, Juan Manuel narrou e mostrou a obra em cada detalhe: os elementos do quadro, os mortos, a cruz vermelha. Ver: ECHAVARRÍA, Juan Manuel. **Entrevista**: depoimento. [abr. 2012]. Bogotá: Atelier do artista, 2012. Entrevista concedida a Roberta Condeixa e Eugenio Valdés Figueroa para a exposição Cantos Cuentos Colombianos.

³⁸ PAZ, Otavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 187.

É em um estado zero que o sujeito é colocado em *A guerra* [...], como ressalta Paz, “criar-se a cada instante”³⁹. Ver-se no fazer poético. Não é um espaço de conscientização de um ato bárbaro que está em questão, senão um processo de construção e desconstrução de si.

Podemos dizer que o que está em operação são dispositivos para acionamentos de uma “*autopoética*”⁴⁰. As pinturas são *imagens experiências*: o fazer, o pensar, o parar, o não falar, o ato falho estão em jogo. “Quando eu escolho desenhar eu me lembro de outras coisas que eu não escolhi memorizar.” (informação verbal)⁴¹ O depoimento do artista brasileiro Eduardo Berliner⁴² é extremamente próximo ao que acontece com os desertores da guerra, guerrilheiros, paramilitares e ex-soldados do exército colombiano. Como nos revelou Jhon Jairo, participante do projeto entrevistado por nós:

Creio que fazer esta obra foi como descarregar toda a recordação. Um morre, e quem fica com as recordações? Ninguém. Eu creio que aqui nós pudemos mostrar o que estava guardado conosco, a pintura colabora com contar cada vez mais. (informação verbal)⁴³.

O trabalho realizado pelo artista Almir Mavignier (1925) no Ateliê de Pintura e Modelagem da Seção de Terapêutica Ocupacional do Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro (atual Museu de Imagens do Inconsciente), entre os anos de 1946 e 1951, no Rio de Janeiro, aproxima-se da atenção ao processo, ao ato, que constatamos na proposição de Echavarría.

Mavignier, que à época era responsável pelo ateliê de pintura, a convite da psiquiatra Nise da Silveira, então diretora do hospital, atentamente utilizou para Emygdio – paciente do hospital e participante do ateliê, que pintava obsessivamente – a estratégia de trocar a tela, para que ele continuasse, em série, um pensamento. Similarmente, Juan Manuel possibilitou em retângulos

³⁹ PAZ, Otavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 26.

⁴⁰ O conceito de *autopoieses* foi utilizado em princípios da década de 1970 na biologia por dois biólogos chilenos, Humberto Maturana e Francisco Varela, e trazia uma visão que não pensava o ser vivo como uma máquina dada, mas como em constante processo de produção de si, em incessante engendramento de sua própria estrutura. Tal conceito foi logo utilizado por muitos campos de conhecimentos de humanas, e na filosofia teve muitas reverberações, como em Deleuze, Guattari, Foucault e outros.

⁴¹ BERLINER, Eduardo. **Entrevista**: de que forma as relações do espaço-tempo impactam na pintura contemporânea ou em sua pintura? [março, 2014]. Rio de Janeiro: Atelier do artista, 2014. Entrevista concedida a Bia Jabor, João Albuquerque e Roberta Condeixa para a preparação do material educativo Fazer e ver a Pintura – Encontros 3.

⁴² Eduardo Berliner é um pintor carioca de 35 anos. Seu trabalho nasce de variados desenhos em cadernetas e fotografias do cotidiano, além de montagens com objetos que ele cria como referência para as pinturas.

⁴³ Depoimento de Jhon Jairo Camacho, concedido em 03.04.2012 no ateliê do artista em Bogotá, Colômbia. Ver: ECHAVARRÍA, Juan Manuel. **Entrevista**: depoimento. [abr. 2012]. Bogotá: Atelier do artista, 2012. Entrevista concedida a Roberta Condeixa e Eugenio Valdés Figueroa para a exposição Cantos Cuentos Colombianos.

de Eucatex um espaço de contato – na mesma pintura era possível fazer coabitar mundos e ampliar uma inserção de si no todo.

Ambos, Mavignier e Juan Manuel, distantes mais de 50 anos na história, estão atentos à espera do encontro, elaboram estratégias, práticas, para o contato do outro com a realidade transmutada em “nova forma e cor”, não idealizada pelo artista, mas criada por um outro, que rebate o espelho em uma zona de contato imprevisível. Dois artistas aproximam estados de agenciamentos e terapêuticas da loucura e alienação mental.

Sei que precisarei tomar cuidado para não usar superficialmente uma nova terceira perna que em mim renasce fácil como capim, e a essa perna protetora chamar de uma verdade. Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar forma, nada me existe. E – e se a realidade é mesmo que nada existiu!? Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução? E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa – a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne e distribuir em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada⁴⁴.

2.9 Talvez o contato, para uma experiência

Como, pois, inaugurar agora em mim um pensamento?⁴⁵

Em *Cartografia Sentimental*⁴⁶, Suely Rolnik nos convida à perspectiva de uma linguagem que ousa com os limites da vida, da potência que não se atrela a uma questão moral, mas a uma ética social que propõe reinvenções de mundos. Tal possibilidade se dá no desejo do corpo (corpo vibrátil), que se coloca em cada singularidade de uma situação, na linguagem. O cartógrafo seria aquele que inventaria pontes de travessia, que se dar-se-iam na linguagem: “Vê-se que a linguagem, para o cartógrafo, não é um veículo de mensagens-e-salvação. Ela é, em si mesma, criação de mundos. Tapete voador [...] Veículo que promove a transcrição para novos mundos; novas formas de história”⁴⁷.

Na guerra, o que cabe é a dominação do corpo, a supressão da invenção de mundos. A guerra é o símbolo maior de um estado de anulação, seu objetivo sendo a paralisação do que existe,

⁴⁴ LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998. p. 6-7.

⁴⁵ Ibid, p.7.

⁴⁶ ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental.** São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

⁴⁷ Ibid, p.18.

“anulação dos tapetes voadores”⁴⁸. Assim, o ato maior da conquista de um espaço simbólico seria deter o movimento dos corpos. O impacto mais brutal disso nos foi mostrado após o aprimoramento das tecnologias de imagens, que permitiu circular fotografias de amontoados de corpos de judeus, mortos em câmara de gás, durante a segunda guerra (1939 a 1945). Os corpos como um amontoado de roupas: a contenção simbólica do corpo e a imagem dessa contenção são o caráter máximo de uma ideologia de contenção.

A imposição radical de anulação de um ciclo de pulsão de vida é provocadora de vários sintomas sociais, abafando a potência de fala. Suely Rolnik nos aponta que a supressão política aciona radicalmente nossas subjetividades. O que ainda podem nos contar esses corpos abafados, como podem falar? E se falam, como e por onde falam?

Em *Experiência e pobreza*, Walter Benjamin diz que a experiência é o que cala⁴⁹. Com isso quer dizer que a fala, o depoimento após a vivência da guerra não seria possível, somente o silêncio. Há algo que emudece em processos de traumas profundos, dilaceradores.

Se migramos nosso olhar para algumas pinturas de *A guerra* [...], encontramos nelas também essa impossibilidade da fala, como colocada por Benjamin, ou mesmo, em alguns casos, uma busca de um contato que não se estabelece. Há algo mais complexo do que proporcionar a alguém a capacidade de falar de seus traumas por pincéis. Trata-se de um projeto em que o artista provoca linguagem (através da técnica da pintura) por imagens; entretanto, um sistema de negociação comunicativa é posto em ação, e silêncios, negações, imprevisibilidade, inventividade e vazios fazem parte da prática, e as imagens também são rastros.

As chamadas autobiografias seriam indiferenciáveis da ficção em primeira pessoa, desde que se aceite ser impossível estabelecer um pacto referencial que não seja ilusório (quer dizer: os leitores podem acreditar nele, até mesmo o escritor pode escrever com essa ilusão, mas nada garante que isso estabeleça uma relação verificável entre um eu textual e um eu da experiência vivida), como na ficção em primeira pessoa, tudo o que uma “autobiografia” consegue mostrar é a estrutura especular em que alguém, que se diz chamar eu, toma-se como objeto. Isso quer dizer que esse eu textual põe em cena um eu ausente, e cobre seu rosto com essa máscara⁵⁰.

⁴⁸ ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

⁴⁹ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: obras escolhidas I. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

⁵⁰ SARLO, Beatriz. **Tempo passado, cultura de memória e guinada subjetiva**. Minas Gerais: UFMG, 2007. p. 31.

2.10 *Múltiplas biografias de afetos*: ou sinais de telégrafos, a orquestra de sons

Um ato de nossa atividade, de nossa real experiência, é como um Jano bifronte: ele olha em duas direções opostas, ele olha para uma unidade objetiva de domínio da cultura e para a unidade irrepetível da vida realmente vivida e experimentada⁵¹.

Estou adiando. Sei que tudo o que estou falando é só para adiar – adiar o momento em que terei que começar a dizer, sabendo que nada mais me resta a dizer. Estou adiando o meu silêncio. A vida toda adiei o silêncio? Mas agora, por desprezo pela palavra, talvez enfim eu possa começar a falar. Os sinais de telégrafo. O mundo eriçado de antenas, e eu captando o sinal. Só poderei fazer a transcrição fonética. Há três mil anos desvairarei-me, e o que restaram foram fragmentos fonéticos de mim. Estou mais cega do que antes. Vi, sim. Vi, e me assustei com a verdade bruta de um mundo cujo maior horror é que ele é tão vivo que, para admitir que estou tão viva quanto ele – e minha pior descoberta é que estou tão viva quanto ele – terei que alçar minha consciência de vida exterior a um ponto de crime contra a minha vida pessoal⁵².

O projeto *A guerra* [...] opera com falas complexas, que se entrelaçam, se somam, se multiplicam e se individualizam. Echavarría, sempre trouxe à tona, em entrevistas, a sua não influência no processo das oficinas de pintura, seu trabalho sendo um convite à expressão do outro, a oferta de um espaço para os participantes, sem nenhuma influência da história da arte e da pintura, para expor a memória histórica de uma guerra por seus autores e afetos.

Todavia, é imperioso notar que todo ato provocador de fala está imbuído também de uma intenção de escuta. Echavarría é o propositor de uma “estética da existência”⁵³, entretanto sua fala, sua biografia também faz-se presente, seja como artista, seja em seu existir, como homem, cidadão colombiano, seja na junção desses papéis que não são margeados de forma rígida. Como um orquestrador desse processo, sua escuta é afetada. Sua voz é parte tanto do encontro com suas próprias perguntas neste país em guerra, como também do que fala por dentro de um circuito da arte, não pertencente ao mundo dos participantes protagonistas da barbárie, atuantes do mundo da sobrevivência e distantes das assepsias das galerias.

Para Bakhtin⁵⁴, todo signo é ideológico, ele reflete o campo das estruturas sociais, com um discurso interior, visualizado na enunciação. Há um complexo de vozes em atuação em *A guerra* [...]: a proposição aciona vozes biográficas particulares, que se inauguram no ato, mas

⁵¹ BAKHTIN, M.M. **Toward a philosophy of the act**. Austin: University of Texas Press, 1993. p. 2.

⁵² LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998. p.13.

⁵³ FOUCAULT, Michel. Une esthétique de l’existence:entretien avec A. Fontana. **Le monde**, Paris, n. 15-16, p. xi, juillet 1984.

⁵⁴ BAKHTIN, M.M. **Toward a philosophy of the act**. Austin: University of Texas Press, 1993.

que se inserem em um todo social, em um mesmo dado de temporalidade, do singular e do cultural, como enunciações múltiplas.

O projeto de Echavarría provoca a geração existencial da linguagem com um complexo social em jogo, a guerra e o “assassino”, o artista e os circuitos da arte, a autoria: artista ou participantes? Como aponta Deleuze, “A arte é o que resiste: ela resiste à morte, à servidão, à infâmia, à vergonha”⁵⁵, assim ela é capaz de transgredir as “organizações sociais” pela potência da linguagem poética, que seja em um momento fundante. A visualização de paradoxos na circulação das vozes, por onde elas passam, para quem falam, não abafam suas reverberações, operando subjetivações em um corpo sonoro, que se dá na parte e no todo, que não podem ser apartados uns dos outros.

A guerra [...] é um corpo de grafias vividas de múltiplas vozes, que inseridas em sistemas das artes contemporâneas colocam em questão as reverberações dessas falas. Elas se dariam nas pinturas colocadas nos museus? Nas vozes dos processos compartilhados de oficinas que tiveram mais de dois anos de duração? Quais vozes estão operando no Projeto? A voz do arquivo de 420 pinturas? A voz da organização de legados pessoais? Ideias sobre uma guerra? A exposição e seleção como falas?

Como a complexidade envolvida se dá na prática? O artista como pertencente a esta sociedade em guerra, de qual lugar da guerra ele fala? Onde ela afeta seu corpo e sua subjetividade? Como, além de propositor, ele pode ser olhado, enquanto olha?

O projeto *La guerra* perpassa uma linha tênue de contato limite entre a potência da prática, da experiência e sua posterior inserção no circuito institucional de arte contemporânea. Mas, como arte, extrapola a condição social, são as reminiscências, os estados poéticos, os pequenos gestos de fôlegos de sobrevivência que ficam como falas para o infinito.

⁵⁵ DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992. p. 211.

3 René Francisco Rodríguez, o artista como uma caixa acústica: arqueologia dos desejos para potencias particulares/coletivas

Imagem 24 -Abertura da exposição *Pintura sob Encomenda Grátis*



Fonte: Acervo Casa Daros, 2014

Na imagem René Francisco entrega a pintura encomendada

Não é que eu queira estar pura da vaidade, mas **preciso ter o campo ausente de mim para poder andar**. Se eu andar. Ou não querer ter vaidade é a pior forma de se envaidecer? Não, acho que estou precisando de olhar sem que a cor de meus olhos importe, **preciso ficar isenta de mim para ver**. (grifo nosso).⁵⁶

“Eu sou uma caixa acústica, um instrumento que eles tomam em suas mãos e começam a modelar!”⁵⁷ disse René Francisco Rodríguez em entrevista para um site de cultura cubano: uma caixa acústica, como por exemplo um *cajón*⁵⁸, possui um orifício central para que o som entre e saia pelas batidas das mãos no toque do anteparo paralelo. Esta é a imagem de algo que está aberto a receber, e que devolve a sonoridade ao mundo, gerando um sistema relacional, circular, de transformação de energia em *ressonâncias*, e que tanto acompanhará esse texto, no encontro que provoca René Francisco entre sujeitos e sociedade, por meio da arte e da pedagogia como infiltrações mútuas, móveis, de naturezas éticas símileis.

⁵⁶ LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998. p. 17.

⁵⁷ FRANCISCO, René. Visual arts. In: **Havana Cultura**, [La Habana], 2011. Disponível em: <<http://havana-cultura.com/en/visual-arts/rene-francisco-rodriguez>>. Acesso em: 05 jul. 2015.

⁵⁸ Cajón é o aumentativo da palavra *caja*, que significa caixa em espanhol. O cajón é um instrumento de percussão que teve sua origem no Peru colonial.

Conheci René Francisco (seu trabalho já admirava por catálogos e narrações de Eugenio Valdés Figueroa⁵⁹, cubano como René e amigo particular do artista) por ocasião da exposição *Vânia Mignone + René Francisco - Pinturas* na Casa Daros em 2014, em que pinturas individuais do artista e realizadas com Eduardo Ponjuán estiveram em exibição. René foi convidado por Eugenio Valdés a fazer também uma residência, por seu reconhecido trabalho como professor e artista realizado com a *Pragmática Pedagógica*, projeto desenvolvido a partir da década de oitenta no ISA (Instituto Superior de Arte) em Cuba, que no ano 2010 já estava em sua quarta edição. Neste projeto, as fronteiras entre arte e pedagogia são contaminadas, diluindo suas bordas.

Convidamos René Francisco para elaborar uma proposta a partir da Casa Daros. Estávamos nós quatro (Eugenio Valdés, Bia Jabor⁶⁰, René Francisco e eu) em um bar no Leme, almoço em que o sol abençoava os pequenos momentos fora das estruturas de ares-condicionados gélidos, e a conversa se estendeu quase até o sol ir junto. René trazia em seu laptop o esboço de um livro que reunirá seus trabalhos e experiências com as *Pragmáticas Pedagógicas*. Tínhamos que pensar no tempo que o artista poderia disponibilizar para estar no Rio, afinal seu trabalho é germinação nas zonas de contato, nos encontros. A proposta foi reinventar um projeto que já havia sido feito em finais dos anos oitenta com seus alunos em Cuba; nos anos noventa em uma comunidade, Santa Cruz del Valle em Ávila na Espanha, denominado *Cuadros por encargo* (Pintura sob encomenda); na exposição *Entre trópicos – 46°05’: Cuba/Brasil* na Caixa Cultural em 2012 René repetiu a proposta com o nome *Pintura sob encomenda Grátis*. Para 2013, na Casa Daros, um novo formato foi proposto: desta vez uma turma de alunos de pintura seria convidada para que uma experiência coletiva culminasse em uma exposição de um único dia.

3.1 René Francisco Rodríguez: ressonâncias coletivas e subjetivações em Cuba

Em 1960, quando nascia René Francisco em Holguín, costa norte de Cuba, a revolução socialista havia tomado o país fazia um ano, o impacto desta mudança política e social irá gerar o primeiro e único país socialista da América Latina e reverberar efetivamente na vida e na produção artística da geração da qual René Francisco faz parte, “os artistas cubanos focam seus trabalhos mais em seu país do que outros artistas da América Latina. É importante

⁵⁹ Eugenio Valdés Figueroa foi diretor de Arte Educação da Casa Daros até o ano 2014, atualmente é diretor e curador da *Cisneros Fontanals Arts Foundation* (CIFO) em Miami.

⁶⁰ Gerente de Arte e Educação da Casa Daros.

conhecer a história social de Cuba, à qual esta arte está primeiramente endereçada”⁶¹. Um país que os artistas possuem uma formação extensa (maior, talvez, que em qualquer parte do mundo, ficando por mais de oito anos em escolas de arte), que priorizou, a educação, a saúde, e a liquidação do analfabetismo é parte também de um país que provocou censuras e migrações – a imagem de um paradoxo é próxima a esta ilha.

Trabalhar em coletividade pode não ter sido uma escolha tão objetiva para René Francisco. Em um país socialista tudo provoca o coletivo, seja nas questões de colaborações e doações de produtos escassos, seja na troca de serviços, “o contexto cubano fez com que seu povo fosse solidário, apesar das dificuldades as coisas são compartilhadas com alegria e ao final tudo termina em festa” (informação verbal)⁶². Em uma família de sete irmãos, a avó – nos contou René – convidava os vizinhos para ver televisão, e viviam sempre preparando comida para todo mundo. Na juventude, o artista fez parte de uma equipe de atletas e participou de uma orquestra *charanguera*⁶³ na ENA (Escola Nacional de Arte) por mais de dez anos.

A energia do estar social, coletivo, é para René Francisco uma provocação a seu exercício de *descentramento*⁶⁴.

Sou um artista que vem de um status intelectual, artístico, mas no final sou um indivíduo a mais, um ‘mulatinho’ do bairro que toma uma garrafa de rum com as pessoas, que está nos planos cotidianos e convive com eles. Minha obra fala de dois mundos que se encontram: sociedade e artista. Meu trabalho é muito contextual; uma fonte importante de meu trabalho segue sendo Cuba [...]⁶⁵.

A coletividade é sua forma de concatenar o mundo, de construir-se a si mesmo em um processo de intersubjetividade. Sua trajetória de professor e artista (ambas são auto influentes

⁶¹A afirmativa foi feita nos anos noventa pela artista Luis Camnitzer, hoje com uma internacionalização da arte cubana cada vez mais forte, o panorama já se modificou bastante. Ver: CAMNITZER, Luis. **New art of Cuba**. Austin: University of Texas Press, 1994. p. 138. Edição revisada de 2003.

⁶²FRANCISCO, René. **Entrevista**: depoimento. [ago. 2014]. Rio de Janeiro: Casa Daros, 2014. Entrevista concedida a equipe do Programa de Arte é Educação para a exposição Vânia Mignone + René Francisco – Pinturas.

⁶³Uma orquestra *Charanguera* é um conjunto de música popular composto por instrumentos de sopro (madeira e metal) e de percussão.

⁶⁴Estudos sobre a psicanálise, impactam as práticas de René, principalmente as ideias de Lacan sobre o descentramento do sujeito, a questão de que sou constituinte do outro, sou parte do olhar do outro, diz Lacan: “o olhar está fora, eu sou olhado, quer dizer, eu sou o quadro”. Ver: LACAN, J. **Le Séminaire, livre XI**: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Paris: Seuil, 1973. p. 103. Livre tradução.

⁶⁵Arte e autoria é um tema abordado ao longo da carreira de René. Aqui ele fala um pouco mais sobre o tema na entrevista concedida em 27.03.2009 para a revista Arte por Excelências. A exposição do artista faz parte das amostras colaterais da X Bienal de Havana. Durante esse projeto, no Villa Manuela Gallery (UNEAC) foi concedida a entrevista.

e tanto o artista acredita que sejam a mesma coisa), engaja-se na sociedade, em diluir-se como sujeito ativo colocando-se a serviço como um “mediador social” – nome dado pelo próprio René – o outro é sua forma (formação), sua matéria-prima.

Quando abro a porta a uma visita inesperada, o que surpreendo no rosto de quem está me vendo à porta é que acabam de surpreender em mim meu suave pré-clímax. O que os outros recebem de mim reflete-se então de volta para mim, e forma a atmosfera do que se chama: eu. O pré-clímax foi talvez até agora a minha existência. A outra - a incógnita e anônima - essa outra minha existência que era apenas profunda, era o que provavelmente me dava a segurança de quem tem sempre na cozinha uma chaleira em fogo baixo: para o que desse e viesse, eu teria a qualquer momento água fervendo⁶⁶.

Estar em coletivo é um estado de colocar-se como a imagem da caixa acústica citada acima, de tal forma que os desejos coletivos e particulares atuem em seus projetos (como veremos) como um movimento. Mas esta imagem é a reunião da convivência e da reclusão, do buraco da caixa que guarda como metáfora o silêncio.

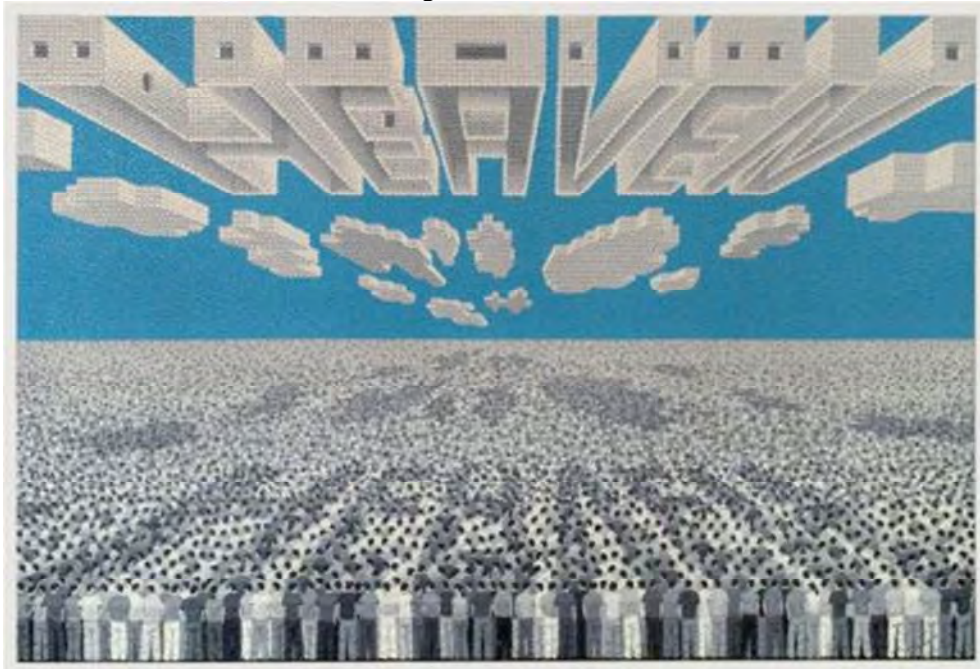
Para mim, o momento de pintar é um momento de reclusão, um regresso à memória e à análise. Entro no ateliê e me interno, vivo uma espécie de *incomunicação*, no sentido de que é um período em que você se volta para si mesmo, quer acalmar-se [...] olhar seus objetos, seu trabalho, suas recordações⁶⁷.

Com uma obra múltipla de escultura, instalação, vídeo, fotografia, performance e pintura, esta última talvez seja o contraponto existencial em René Francisco, uma pintura minuciosa cujo aspecto artesanal e taciturnidade emerge a multidão, como pontos que formam partes, membros, corpos sem rostos, desconhecidos em massa sobrevoados por grandes blocos de palavras-textos, como se a pintura (imagem 25, abaixo) fosse a imagem de uma intuição do desejo coletivo e particular. É possível ter desejos sendo massa? Colocá-los em operações coletivas? Como aplicar a palavra, o campo dos conceitos, à prática?

⁶⁶ LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998. p. 17.

⁶⁷ FRANCISCO, René. **Entrevista:** de que forma as relações do espaço-tempo impactam na pintura contemporânea ou em sua pintura? [julho, 2014]. Cuba: Atelier do artista, 2014. Entrevista concedida por Skype a Bia Jabor e Roberta Condeixa para a preparação do material educativo Fazer ver a Pintura – Encontros 3.

Imagem 25- Heaven



Fonte: FRANCISCO, René. Heaven. **Artempo Cuba**, [Havana], 2010. Disponível em: <<https://artempocuba.com/portfolio/rene-francisco-heaven/>>. Acesso em: 03 jul. 2015. 125 x 240 cm. Óleo sobre tela

3.3. *O contexto artístico, a arte educação em Cuba: espaços de ressonâncias de micro utopias de agenciamentos de subjetivação*

Estimulado desde criança por sua mãe que o via pintar até com pastas de dentes quando a tinta branca acabava (o que gerou vários trabalhos posteriores com tubos de tinta), René ingressou cedo, com dezessete anos, no curso de pintura em uma das escolas mais tradicionais de arte de Cuba, a ENA (Escola Nacional de Arte). Criada logo após a revolução, com o princípio de promover as artes integradas, dança, teatro, artes plásticas e música, seus estudos nesta escola com professores que são “artistas que possuem outra orientação”⁶⁸, como Contino, Jorge Aguilar, Pablo Borges, Fabelo, Vidal, foi o aprendizado de uma disciplina importante, pela qual René possui muito respeito. A ENA foi um dos primeiros esforços de modificações da arte e educação em Cuba pós-revolução. Criada no ano de 1962, teve como inspiração a Bauhaus, e estava focada em uma tradição marxista-leninista, principalmente pela influência

⁶⁸ Segundo René, esta foi uma geração que ainda estava operando no modelo dos mestres e alunos, no ensino da técnica e tinham nas proposições o professor como modelo a ser seguido. Ver: ELIGIO, Antonio. **René Francisco: del arte a la pedagogía**. La Habana: Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, 2010. p. 19. Encuentro organizado por Magaly Espinosa em maio de 2010. Livre tradução do original.

soviética. A alteração curricular das escolas de um modo geral veio junto com a revolução, mas na ENA a tradição e a busca de uma ruptura conviviam. Posteriormente, René regressará a esta escola como professor.

O artista estudou gravura no ISA (Instituto Superior de Arte) entre 1982 e 1987, atividade que o incomodava pelos variados detalhes necessários para se fazer gravura, mas que será parte também de uma disciplina que irá acompanhar todo seu projeto pedagógico. É nessa escola, no seio de uma revolução curricular, que René entra em contato com artistas e professores fundamentais nesse processo de revigorar o ensino da arte, como José Bedía, Flavio Garciandia, Rubén Torres Lorca e o grupo Hexágono, que começam a propor um ensino onde prevaleça um projeto pessoal em detrimento da técnica, o que o influenciará na formulação da *Pragmática Pedagógica* (veremos a seguir):

Me graduei no ISA em 1987 com grandes professores que nos deram instrumentos para aplicar à vida: não pensar a arte pela arte, a cultura pela cultura como uma sorte de prazer. Para nós a arte tinha um sentido de comunicação, de instrumentação de modificação⁶⁹.

Imagem 26-ISA (Instituto Superior de Arte)



Fonte: AUSTEN, Peter. ISA Cuba. **Flickr**, [Cuba], [2006]. Disponível em <<https://www.flickr.com/photos/peterausten/395115011>>. Acesso em: 12 jul. 2015.

A fundação do ISA em Havana, no ano de 1976, foi muito importante para as alterações que a arte e educação viriam a sofrer em Cuba. A partir do ISA, em 1981, um currículo básico de dois anos era oferecido antes do ingresso efetivo de alunos que tivessem uma espécie de talento, ampliando o tempo de permanência e importância do ensino da arte. Na década de oitenta o entrelaçamento entre a prática artística e educativa foi gerando uma forte tradição. René, dois anos antes de terminar os estudos, já trabalhava como aluno ajudante no ISA e era professor da ENA, o que fez com que participasse dos debates calorosos sobre rupturas da educação e da arte. Foi o caso das ideias de Joseph Beuys (1921-1986) e sua atuação na

⁶⁹ ELIGIO, Antonio. **René Francisco**: del arte a la pedagogía. La Habana: Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, 2010. p. 18. Encuentro organizado por Magaly Espinosa em maio de 2010. Livre tradução do original.

Universidade em Düsseldorf, onde permitia em suas aulas a entrada dos desaprovados pela academia. O pensamento de Beyus de ruptura entre arte e vida, levavam a crer que toda a pessoa é um artista, e que a experiência pessoal seria a única maneira de provocar um estado de criação e alterar a estrutura social e política do mundo. Para Beuys, o artista é aquele que transforma arte em política e política em arte, por meio da ideia de Escultura Social⁷⁰ que tanto permeou seus trabalhos. Essas provocações chegavam às mãos de René por meio de artistas que regressavam à ilha, e também clandestinamente através de catálogos, livros.

A inspiração em Ana Mendieta (1948-1985) quando retorna de Nova Iorque, e de seus trabalhos íntimos em que a fusão e internação nos bosques vão gerar um estar nas origens, na mistura com a terra e a natureza, também é influência importante para René, como se a convivência do que poderia ser visto como oposto, o estado íntimo e social, fosse internalizado pelo artista como *agenciamentos territorializados de enunciação*⁷¹, em que os desejos não são como algo autocentrado, mas postos em partilhas desde um comum, em coletivo. A imagem de um *cajón* social e íntimo, não provoca a figura de uma centralidade, mas se constrói como movimento na esfera das relações, os sons internos revertem as vozes do mundo e vice-versa – são cooperantes.

René Francisco vai, então, propor estratégias que coloquem em operação alterações de papéis fixos tanto no que tange a um eu artista que se descentra, tanto em binômios tradicionais entre arte e público, professor e aluno. Sugere as **reversões** de papéis, e busca trazer para o campo da prática os conceitos (demasiadas leituras de teorias sobre a ideia de descentramento do

⁷⁰ Beyus vai dizer: A *Escultura social* pode ser definida em como nós moldamos e damos forma ao mundo em que vivemos. É a escultura vista como um processo evolucionário onde todo ser humano é um artista. Ver: DURINI, Lucrezia de Domizio. **The felt hat a life told**. Milão: Charta, 1997. p. 54. Livre tradução.

⁷¹ O termo é de Felix Guatarri em *Caosmose*, filósofo e psicanalista que vai propor uma outra forma de pensar subjetividade, dando um salto ao que anteriormente havia sido tratado por Freud com o inconsciente. Em Guatarri a subjetividade é colocada em suspensão. Em uma sociedade de capital o sujeito estaria envolto em maquinarias, não há um lugar de conforto, uma centralidade, são “agenciamentos territorializados de enunciação”. O autor opõe as sociedades arcaicas e as sociedades atuais, que fizeram da arte um campo comum, autônomo, fruto do nascimento de uma sociedade capitalista. Para ele, seria importante reler os agenciamentos de sociedades arcaicas para elaborar novos processos de subjetivações na contemporaneidade, pois: “através de diversos modos de semiotização, de sistemas de representação, e de práticas multireferenciadas, tais agenciamentos conseguiram fazer cristalizar **segmentos complementares de subjetividade**, extrair uma alteridade social pela conjunção da filiação e da aliança, induzir uma **ontogênese pessoal pelo jogo** das faixas - etárias e das iniciações de modo que cada indivíduo se encontrasse envolto em várias **identidades transversais coletivas**, ou se preferirem no cruzamento de vetores parciais de subjetivação parcial. Nessas condições, o psiquismo de um indivíduo não estava organizado em faculdades interiorizadas, mas dirigido para uma gama de registros expressivos e práticos, diretamente **conectados a vida social e ao mundo externo**. (grifo nosso). Ver: GUATARRI, Félix. **Caosmose**. São Paulo: Editora 34, 1992. p. 127.

sujeito e principalmente a teoria de comunicação de Jürgen Habermas) não como encaixes na vida, mas velos em sua *possibilidade* e não em sua *aplicabilidade*.

Se o papel do artista é entendido como o de um indivíduo que presta serviço a comunidade, as repostas a demandas contemporâneas ditam, segundo as especificidades espaço-temporais dessa comunidade, o tipo de arte e o tipo de pedagogia. Entretanto a pedagogia não é uma estrutura ou programa pré-fixado, como tampouco pode ser a arte; nem a arte, nem a pedagogia toleram reclusões temporais ou espaciais⁷².

3.4 O artista atravessado pelo outro, espaço de possibilidade de vir a ser

Dá-me a tua mão desconhecida, que a vida está me doendo, e não sei como falar – a realidade é delicada demais, só a realidade é delicada, minha irrealidade e minha imaginação são mais pesadas⁷³.

René conhece a Eduardo Ponjuán (Pinar del Río, 1956) no ISA, este um pouco mais velho, já estava no quinto ano quando René ingressa no instituto, ambos vinham de lados opostos da ilha – Pinar del Río fica na extremidade ocidental – e se encontram em Havana. O início de uma amizade, um encontro de sinergias se estabeleceu em uma carreira em dupla que durou mais de dez anos.

O desejo de colocar em prática uma sorte de experiências existenciais de descentramentos tem sua execução no trabalho realizado em parceria com o artista, o que inicialmente eram espaços de críticas entre os trabalhos de um e do outro foi culminando em uma experiência de trabalho e vida. No ano de 1986 começam a fazer desenhos juntos e passam posteriormente a dividir um quarto e a fazer desta prática coletiva uma experiência de fazer arte, desde uma troca.

O fim dos anos 1980 era um momento que Cuba passava por muitas modificações a partir de sua relação com a antiga União Soviética, gerando muitos debates e formando parte importante da iconografia cubana devido a sua história de conexão. Neste período a União Soviética começa a passar por mudanças importantes na economia e na política assumida por seu último líder soviético, Mikhail Gorbachev, que buscou com a introdução das políticas *glasnost* e *perestroika* uma tentativa de acabar com o período de estagnação econômica a democratização do governo. Essas mudanças provocaram uma reviravolta em Cuba, um processo inicial de escassez, migração de gerações inteiras de artistas e abertura ao capital

⁷²FRANCISCO, René; FIGUEROA, Eugenio Valdés. Horizontal interactions: pedagogy and art in contemporary Cuba. **Parachute**, La Habana, n. 125, p.56, 2007. Special Issue. Livre tradução.

⁷³ LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998, p. 22.

estrangeiro, que refletiram no trabalho da dupla, como podemos ver na pintura abaixo (imagem 27). A viagem do colecionador Peter Ludwig⁷⁴ em razão da famosa exposição cubana *Cuba O.K.*, com o objetivo de comprar uma coleção de arte cubana para o Museu Ludwig em Colônia, na Alemanha, foi construída pelos artistas fazendo remissão à obra de Tom Wesselmann⁷⁵. A paisagem que aparece além da janela é Havana, mas de onde se olha para ela? Como está sendo enquadrada? Talvez seja a pergunta de uma época: ir ou ficar, ser socialista, ou se abrir ao capitalismo?

Imagem 27 – Sonho arte e mercado (Retrato de Peter Ludwig)



Fonte: Coleção Daros Latinamerica, Zurique.
180.3 x 200.7 x 4cm. 1994. Lápis e tinta a óleo sobre tela com selador

O trabalho com Ponjuán chega a um ponto no qual René sente a necessidade de reproduzi-lo com outras pessoas. Este foi também um momento em que os dois foram censurados na importante exposição *Artista Melodramático*, um período de mudanças profundas, e René sente (e acredita que as energias de uma geração são matéria-prima do artista) que esta em uma encruzilhada: “Para onde vou? Por aqui ou por ali? Pra fora ou permaneço? Essa grande encruzilhada tende a esse projeto pedagógico”⁷⁶, a *Pragmática Pedagógica*.

⁷⁴Peter Ludwig (1925-1996) foi um empresário alemão dono de uma fábrica tradicional de chocolate. Colecionava arte, e além, disso era um estudioso historiador da arte. Comprou variados trabalhos de artistas contemporâneos cubanos e subsidiou a quinta Bienal de Havana.

⁷⁵ Pintor norte americano, sua obra é creditada como pop, mas foi um artista múltiplo.

⁷⁶ ELIGIO, Antonio. **René Francisco: del arte a la pedagogía**. La Habana: Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, 2010. p. 21. Encuentro organizado por Magaly Espinosa em maio de 2010. Livre tradução do original.

3.5 *Por uma pedagogia e por uma arte sem fronteiras, engajadas em fazer-se no espaço e no tempo, em sociedade*

Pela primeira vez digo que não sou o professor, e sim mais um membro do grupo que, a partir de sua experiência, vai modelando as demandas do coletivo⁷⁷.

Uma vontade pessoal se unia ao artista e professor com desejo de aplicar a teoria à vida. Falamos de fins dos anos 1980: queria olhar para além dos vãos do edifício maravilhoso do ISA, a reversão de ótica mirava para a rua, para o que se passava no entorno. Em 1990 decidi propor uma imersão de trinta dias com seus alunos em um *solar*⁷⁸ de Havana Velha, que posteriormente recebeu o nome de *La Casa Nacional*, um projeto inaugural sem precedentes: “meu trabalho se baseava em diluir a teoria dos anos oitenta em prática”.⁷⁹

Como se René fosse tateando espaços após o duo com Ponjuán – em que pudesse inventar novas subjetivações em proposições coletivas, lançando uma garrafa ao mar, sem determinantes de currículos a serem apreendidos, sem finalidades alcançáveis, sem os espaços de conforto das instituições, como um *Ágora Cubano*, o artista como mediador social na vida pública.

Batemos à porta dos moradores daquele *solar* e lhes oferecemos um serviço: cada aluno trabalharia em uma casa atendendo as mais diversas demandas da vida cotidiana. Alguns pediram a restauração do sistema elétrico, da carpintaria e vidraria de portas e janelas; ajustes de encanamento, limpeza, alvenaria e pintura, objetos pessoais e decorações interiores, conjuntos de imagens religiosas e também patrióticas. Houve inclusive um caso em que uma aluna assumiu completamente as tarefas domésticas de uma das habitantes do lugar. Nós chamamos esses vizinhos de “interlocutores cúmplices”, pois nos subordinávamos a suas fantasias e a suas necessidades práticas. [...] O curioso era que as demandas individuais dos inquilinos estavam filtradas por um grupo de tradições populares, de rituais coletivos, de experiências sociais e faziam parte de um universo simbólico⁸⁰.

⁷⁷ELIGIO, Antonio. **René Francisco**: del arte a la pedagogía. La Habana Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, 2010. p. 23. Encuentro organizado por Magaly Espinosa en maio de 2010. Livre tradução do original.

⁷⁸Solar em Cuba é um tipo de residência coletiva, onde geralmente vivem pessoas de origem mais humilde.

⁷⁹ELIGIO, Antonio. **René Francisco**: del arte a la pedagogía. La Habana Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, 2010. p. 19. Encuentro organizado por Magaly Espinosa en maio de 2010. Livre tradução do original.

⁸⁰FRANCISCO, René; FIGUEROA, Eugenio Valdés. Horizontal interactions: pedagogy and art in contemporary Cuba. **Parachute**, La Habana, n. 125, p.59, 2007. Special Issue. Livre tradução do original.

Aos seus alunos, propôs pensar as forma na arte como *formações éticas*⁸¹, não por criações individuais, autocentradas no artista para que o público conceba uma ideia de mundo, mas reversivelmente entrecortando os espaços das invenções para outros, por outros, transversalmente. Como receptores de serviços, o artista-aluno, como um orifício de *cajón*, capta a sonoridade dos desejos, reverberando pelo seu corpo para que a ‘tarefa social’ seja cumprida. Uma arte com propósitos socializantes? Arte com funções reais? Não seria este estado uma negação à construção de uma vanguarda que acreditou criar um mundo ideal pela estética construída pelas mãos dos artistas? Na Primeira *Pragmática Pedagógica* a proposta redime, inverte. Os artistas seriam ‘servidores’ de necessidades sociais e individuais para devolver afetos a outros. A ‘forma’ deve ao morador do solar sua narração, assim, os alunos também descobrem (o artista em estado de descoberta, e não mais como construtor de um mundo) o que possuem em si para doar, e o que podem reinventar de si: “Pela primeira vez os estudantes agarram os conteúdos da arte e da cultura diretamente dos extratos de seus níveis sociais”⁸²

O professor necessita do vazio do educando que lhe interpela. Isso lhe produz uma exigência. Em geral o professor chega a encher de conhecimento ao aluno e a avaliá-lo segundo determinados padrões, programas institucionais, que reforçam a verticalidade desta transmissão de saber. Eu eliminei os exames e também tratei de evadir os conhecimentos assinados pela instituição: estes deveriam surgir da carência sobre as quais os alunos eram conscientes⁸³.

⁸¹Nicolas Bourriaud vai abordar a arte dos anos 1990 como uma produção de modificações no que tangeria a forma, a estética. Esta arte estaria, a seu ver, mais atrelada a formações, a estados de inventar novas formas de estar social, não mais como uma proposição situacionista, mas a partir de proposições que provocam relações entre as pessoas, nesta abordagem aproxima-se as ideias de Félix Guatarri, que vai propor a obra de arte como materialização de territórios existenciais, sendo a subjetividade para este autor não mais algo auto centrado, mas um lugar de atravessamentos. Ver: BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

⁸²ELIGIO, Antonio. **René Francisco: del arte a la pedagogía**. La Habana Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, 2010. p. 19. Encuentro organizado por Magaly Espinosa em maio de 2010. Livre tradução do original.

⁸³FRANCISCO, René; FIGUEROA, Eugenio Valdés. Horizontal interactions: pedagogy and art in contemporary Cuba. **Parachute**, La Habana, n. 125, p. 61, 2007. Special Issue. Livre tradução.

Imagem 28 – Primeira Pragmática Pedagógica



Fonte: Acervo do artista
Casa Nacional, 1989.

Esta atuação social vai gerar descentralizações em âmbitos individuais e tanto remodelará as estruturas em suas não-forma. Elas se tornam flutuantes, são esfaceladas, o que tange a invenção de espaços, territórios. São os encontros, campos de acionamentos de desejos, que provocam ciclos que se interpelam e interpenetram: nas relações estabelecidas entre os alunos e os pedidos dos vizinhos; nas redes de relações sociais que geravam o atendimento destes pedidos, muitas vezes uma porta, reparar o salão central, fazer um santuário; na relação entre o professor e o aluno que nesta situação se colocam a serviço de um lugar e não em suas auto referências, cada um com sua própria aprendizagem; os fatos se sucedem sem controles, sem margens alienantes de uma moldura da arte, de um produto esperado neste campo. O que se tinha como método eram conversas a partir das práticas por leituras de teorias como perguntas, deflagradas pelas ações: quem é o artista? Quem é o autor?

Mas receio começar a compor para poder ser entendida pelo alguém imaginário, receio começar a “fazer” um sentido, com a mesma mansa loucura que até ontem era o meu modo sadio de caber num sistema. **Terei que ter a coragem de usar um coração desprotegido e de ir falando para o nada e para o ninguém?** Assim como uma criança pensa para o nada. E correr o risco de ser esmagada pelo acaso. (grifo nosso)⁸⁴

O *novo* não é mais um critério, a não ser entre os detratores ultrapassados da arte moderna que retêm do detestado presente apenas aquilo que sua cultura tradicionalista lhes ensinou a abominar na arte do passado. Para criar ferramentas mais eficazes e pontos de vista mais adequados, é importante **aprender as transformações atualmente em curso no campo social**, captar o que já mudou e o que continua a mudar. (grifo nosso)⁸⁵

⁸⁴ LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998. p. 8.

⁸⁵ BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional.** São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 18

Importante faz-se aqui compartilhar que as teorias francesas que vão propor leituras próximas, que dialogam à proposição de René Francisco, vão ter sua divulgação na mesma década: *Estética Relacional*, de Nicolas Bourriaud, em 1998 e *Caosmose* de Félix Guatarri, teve sua primeira edição em 1992 no Brasil. No que tange as práticas artísticas, já não é relevante encontrar críticas que lhes extrapolem, mas escritas dialogantes, que reverberem perguntas a partir do que elas suscitam. É factível reconhecer que esta maneira *relacional* dos artistas, de uma estética-ética enfrentada nestas teorias na década de 1990, e em Cuba já na virada dos 1980 para os 1990, com a prática da *Pragmática Pedagógica* e tanto em outras ações que se desenvolveram em fins dos anos 1990, como ENEMA,⁸⁶ de Lázaro Saavedra, são reverberações que necessitariam de estudos mais aprofundados, pois são realizadas em uma sociedade socialista que sofria um giro a uma realidade de entrada de capital. Poderíamos arriscar que nesse contexto de paradoxos, estas ações surgem com uma liberdade que talvez ainda não se fazia dentro dos processos de subjetivações capitalísticas dos grandes centros. Assim, faz-se importante conhecê-las em suas idiosincrasias, e fazê-las conhecíveis, pois inauguram maneiras menos enquadradas, lidando com a invenção do real, por meio do investimento em educação e censura conviventes.

O que mais me estimula a fazer pedagogia é agregar as pessoas e fazê-las sentirem que cada geração tem um compromisso consigo mesma. O artista tem de acreditar em si mesmo e ser valente⁸⁷.

O que tanto também implica em uma prática de rebeldia sem limites de René Francisco talvez só seria possível em uma sociedade em que seus modelos encontravam-se em uma situação limite, uma captação de uma época pelo artista como radar, vivenciando um país que começava a sofrer com escassez de alimentos e uma incerteza de seus trinta anos passados de revolução, quais seriam os caminhos para aqueles que na ilha ficavam? René preferiu imergir

⁸⁶ ENEMA foi um grupo criado com alunos pelo artista e professor cubano Lázaro Saavedra no ISA. O grupo começou no curso de 1999/2000, e tanto também teve uma experiência estendida como no caso de René, até o ano 2003, sendo Lázaro o único professor a permanecer com a mesma turma. Devido a escassez de materiais da época, o grupo assumia como atitude a experiência com o próprio corpo, como por exemplo, dentre vários outras ações como publicações etc, uma série de exercícios em que refaziam e recriavam várias performances importantes da História da Arte Ocidental, de artistas como Marina Abramovic, Dennis Oppenheim, Linda Montano, Tching Hsieh e Vito Acconci, do mesmo modo e com a mesma seriedade que realizavam rituais religiosos populares que em Cuba se praticam individualmente e em privacidade, transformados em rituais coletivos nos espaços do ISA.

⁸⁷ ELIGIO, Antonio. **René Francisco: del arte a la pedagogía**. La Habana Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, 2010. p. 23. Encuentro organizado por Magaly Espinosa em maio de 2010. Livre tradução do original.

a dizer ‘até logo’ e acreditar na potência de futuro no presente: “passávamos vinte e quatro horas do dia juntos, isso também cria uma situação de professor muito específica, muito especial: o professor rompe o horário das classes e dilui na vida cotidiana sua relação com a docência, este projeto produz uma experiência mística”⁸⁸.

3.6 Pintura sob Encomenda Grátis: a residência de René Francisco na Casa Daros

Desde a rua avista-se um cavalete, nele um quadrinho contém a seguinte frase: *Pintura sob Encomenda Grátis*, ao pedestre a oferta esta disponível, ficando a seu encargo sentar-se ao lado do pintor, averiguar o idílico fato, e quem sabe pedir uma encomenda; em duas semanas estaria disponível ao ‘encomendante’, desde que trouxesse consigo o recibo com a data e a hora para a retirada da obra. Em uma cidade onde tudo é vendido, tudo é comprado, as coisas estão disponíveis para aqueles que, a partir de uma nota (dinheiro), possam ter seus ‘desejos saciados’, aqui o que se pede é o tempo, para descrever uma imagem, uma pintura, um desejo.

Imagem 29 – Pintura sob Encomenda Grátis 1



Fonte: Acervo Casa Daros
Registro da Ação no dia 11 de agosto, 2014

Imagem 30 – Pintura sob Encomenda Grátis 2



Fonte: Acervo Casa Daros
Registro da Ação no dia 11 de agosto, 2014

No dia 11 de agosto de 2014, o artista René Francisco e mais nove estudantes de pintura selecionados, tomaram as ruas, colocaram-se disponíveis em zonas próximas a Casa Daros para aqueles que quisessem encomendar uma pintura. Estas seriam entregues em uma exposição no dia 23 de agosto, com uma singularidade, ela abriria e terminaria no mesmo dia, de acordo com que seus ‘encomendantes’ fossem receber seus desejos materializados em pintura. Na ficha elaborada pelo artista antes do nome do projeto lê-se: *Arqueologia do*

⁸⁸ ELIGIO, Antonio. **René Francisco**: del arte a la pedagogía. La Habana Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, 2010. p. 19. Encuentro organizado por Magaly Espinosa en maio de 2010. Livre tradução do original.

desejo, abaixo um espaço para preencher informações sobre o sujeito e a descrição de seu desejo, cor, estilo etc.

René Francisco realizou *Pintura sob Encomenda* pela primeira vez em Cuba, no mesmo ano que iniciava a *Pragmática Pedagógica*. Propõe a duas alunas realizarem pinturas por três meses que em seguida estariam disponíveis para os pedidos dos moradores de Havana Velha em uma exposição no *Centro de Desarrollo de las Artes Visuales* (Centro de Desenvolvimento das Artes Visuais). Em 1990 ele mesmo seria o pintor das encomendas devido a uma residência realizada em Santa Cruz del Valle, em Ávila na Espanha, neste caso além das pinturas, a comunidade foi presenteada com um mural.

Tanto a *Pragmática Pedagógica* como *Pintura Sob encomenda Grátis* provocam uma crítica à arte e à sua circulação nos contextos das instituições e galerias. O que seria arte, apenas um objeto exposto em cubo branco? Aonde estaria a arte? Na qualidade do trabalho? No ato de doação? Nas exposições? Nas relações geradas? René vai denominar o produto de “objetos de investigações da experiência”. Neles estariam envoltos transferências de significantes novos entre o pintor e aquele que encomenda.

Alguns dispositivos colocados na ação nos remetem novamente à Caixa Acústica disparadora de acionamentos públicos no espaço da rua, imersos na sociabilização da vida, mas também provocam a inversão-imersão. Os alunos de pintura tiveram doze dias para realizar o desejo dos passantes com técnica, intuição e emoção, captando energias. René criou junto aos alunos um espaço coletivo de encontros no ateliê de “pintura” da Casa Daros, onde conversavam, trabalhavam, refletiam, se conheciam, um contexto de trocas sobre a técnica que René ajudava executar, exímio pintor que é, e mapeavam uma ‘arqueologia dos seus desejos’ – como eles surgiam, de onde eles nasciam, por que a vontade de ser artista? Por onde posso me ver vendo o outro? O que do trabalho de cada aluno poderia colaborar na execução da encomenda do outro?

O projeto, mais que uma crítica niilista ao mercado de arte, o que aciona é uma reversão em dobra, pois o espaço da coletividade em prol de um objetivo real gerava afetos para o próprio ato de fazer arte, que afetava o que é arte para cada um. Muitos questionavam o que seria de fato ser um pintor, um artista, para quem produziam?

O que estava em ação, em jogo, era uma política (do sistema de arte) interpelada por *microutopias* – aprender a execução de uma pintura e executá-la bem era importante, mas não seu lugar principal. O que estas estratégias comunicativas criadas por René colocavam em ação é que ao artista é fundamental conhecer seus desejos, para ser livre com as ferramentas

possíveis, no mundo real, não como produtores para vendedores, mas como um criador de mecanismos de atuação, antes de ser ‘artista’ é preciso ser um sujeito cognoscente.

[...] não é a relação de um sujeito solitário com algo no mundo objetivo que pode ser representado e manipulado, mas a relação intersubjetiva, de sujeitos que falam e atuam, assumem quando buscam o entendimento entre si, sobre algo. Ao fazer isto, os atores comunicativos movem-se por meio de uma linguagem natural, valendo-se de interpretações culturalmente transmitidas e referem-se a algo simultaneamente em um mundo objetivo, em seu mundo social comum e em seu próprio mundo subjetivo⁸⁹.

A equipe do Programa de Arte é Educação – como sempre fazemos nestes projetos – registra e entrevista os participantes, o que gerou um Arquivo de Exercício Pedagógico de Artista, os depoimentos dos alunos trazem para fala, a experiência:

[...] você sai daquele esquema [em] que você tá acostumado a trabalhar (sic), o trabalho artístico, com raras exceções, é muito solitário, você trabalhando as suas ideias. Enfim, é muito difícil você fazer um trabalho coletivo em arte. Eu acho que esse foi o primeiro ponto que eu achei mais bacana do projeto⁹⁰.

Essa relação afetiva com o pedido de cada um, e fazer uma encomenda pra alguém tem muita responsabilidade, você tem que cumprir com a expectativa. Tem essa necessidade, tem relação com o desejo de pintar, até onde você está habituado. É legal essa relação, do que a gente quis fazer e do que eles quiseram⁹¹.

Um moço me pediu uma obra tipo El Greco, ele não sabia “nada” sobre a própria vida, mas sabia tudo sobre o El Greco, ele sabia muito bem. O René foi um máximo, me ajudou muito para fazer essa pintura, explicou o processo na prática⁹².

Como artista contemporâneo a gente acaba caindo naquela produção ególatra, de você produzir para ver se alguém gosta, ou se alguém se interessa pelo que você está falando naquele contexto. E aqui foi ao contrário, o contexto já vinha de presente. Então, há um desapego total quando você vai produzir dessa maneira. E vou ser bem sincero, foi um divisor de águas para mim, até nesse processo de pintura, eu gostei tanto que

⁸⁹ HABERMAS, Jürgen. **The theory of communicative action.** Reason and the rationalization of society. Boston: Beacon Press, 1984. p. 392. v. 1. Livre tradução.

⁹⁰ NOGUEIRA, Franey. **Entrevista:** de que forma o projeto Pintura sob Encomenda Grátis impactou no seu trabalho? [agosto, 2014]. Rio de Janeiro: Atelier Casa Daros, 2014. Entrevista concedida a Maíra Gerstner para o acervo de exercício pedagógico de artista.

⁹¹ CAVALLEIRO, Gabriel. **Entrevista:** de que forma o projeto Pintura sob Encomenda Grátis impactou no seu trabalho? [agosto, 2014]. Rio de Janeiro: Atelier Casa Daros, 2014. Entrevista concedida a Maíra Gerstner para o acervo de exercício pedagógico de artista.

⁹² ROCHA, Luiz. **Entrevista:** de que forma o projeto Pintura sob Encomenda Grátis impactou no seu trabalho? [agosto, 2014]. Rio de Janeiro: Atelier Casa Daros, 2014. Entrevista concedida a Maíra Gerstner para o acervo de exercício pedagógico de artista.

eu acho que essas dimensões podem crescer que vou começar a experimentar mais isso no meu trabalho [...]”⁹³.

Pintura sob Encomenda Grátis, campo de geração da linguagem pela arte, não lida com uma única finalidade, seu fim é entrelaçar os meios, torna-los um arcabouço comunicativo posto em ação. Para Duchamp, quem poderia criar? “Aquele que inventa um signo: portanto eu sou o único ou o maior ou o último artista”⁹⁴. Esfabela-se a zona de conforto, já não há mais como avaliar a qualidade de um objeto artístico por sua execução estética, mas o que ele coloca em jogo. Beuys responde que todos “aqueles que conhecem a linguagem do mundo, ou seja, você e eu estamos habilitados a criar”⁹⁵. Não estamos abordando tampouco uma arte que pretende modificar o mundo, tarefa falida da modernidade. Aqui, se provoca a reversão do olhar, na criação de espaços relacionais, movimentos: os alunos entre eles, os alunos e René, os pedestres com os alunos, as fichas das pinturas, a pintura que no dia 23 de agosto foi recebida, a Instituição que financia as ações e o caminho que tomaram as pinturas após suas entregas. Para onde elas foram? Viraram presente para alguém? Se tornaram parte do quarto de dormir? Decoram o corredor de passagem? A vernissage deflagra uma parede esvaziando-se, aos poucos os abraços (como vemos na imagem 24) da alegria de quem vinha receber as doações, criando um público envolto de afetos (um estado de emoção nos contextos silenciosos dos museus), até um cachorro que virou pintura veio com sua dona receber a encomenda (sorte que os seguranças não o avistaram dentro da sacolinha).

3.7 *Um processo necessita de intervalos: as pragmáticas pedagógicas entre silêncios e ressonâncias*

Por serem experiências que se vinculam a um processo denso, encarnado, imersivo, as Pragmáticas são alternadas com momentos de incomunicabilidade, imersão no ateliê e outros projetos diversos que vão mostrando o caminho de novas Pragmáticas para René Francisco.

Na segunda Pragmática Pedagógica, que se inicia em 1991, há um atentar para o próprio meio artístico e cultural, como elaborar estratégias para seu vigor? Em um momento de crise, a

⁹³ MARK. **Entrevista:** de que forma o projeto *Pintura sob Encomenda Grátis* impactou no seu trabalho? [agosto, 2014]. Rio de Janeiro: Atelier Casa Daros, 2014. Entrevista concedida a Maíra Gerstner para o acervo de exercício pedagógico de artista.

⁹⁴ MACIEL, Pedro. A arte como destino do ser. **Digestivo Cultural**, Belo Horizonte, 2002. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=8&titulo=A_arte_como_destino_do_ser>. Acessado em: 01.jul. 2015.

⁹⁵ *Ibid.*

intelectualidade partindo, o Ministério da Cultura Cubano passando por sérios problemas de reorientações, René e seus alunos vão propor a instauração dentro do ISA de espaços de debates, a formulação de um micro-ministério da cultura, criação de exposições geridas pelos próprios alunos, que buscaram produzir os artistas atuantes, gerando exposições individuais de Dagoberto Rodriguez e Marco Castillo, que nesta época ainda não eram *Los Carpinteros*⁹⁶. A proposta do *Taller de Debates y Exposiciones* (Oficina de Debates e Exposições), nome dado a esta Pragmática, era provocar um meio, inventar as estruturas para uma nova geração, convocando também nomes importantes da crítica cubana como Gerardo Mosquera, fazendo dos espaços do ISA um ambiente vivo em atuação com os setores da cultura e com a classe artística.

“Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém”⁹⁷, essa frase é parte de um texto escrito por Benjamin no ano de 1934 para uma conferência. As aclamações diziam respeito aos meios de produção e que não caberia mais o papel do intelectual puro, este deveria sim, alterar os próprios meios de produção, se infiltrando e implodindo eles por dentro. Tal pensar se fazia influente principalmente após os textos de Karl Marx terem se propagado, no que tange o controle dos meios de produção por uma sociedade estratificada e burguesa. No caso da *Pragmática Pedagógica* haveria tanto também a ideia de que um professor que não aprende com seus alunos, junto com seus alunos, encontra-se já formado, cheio de si, e as gerações deveriam auto formar-se. Assim a frase de Benjamin operaria aqui atualizada com os mesmos propósitos dos meios, mas incutindo ao professor e aluno um estar horizontalizado, as gerações mais velhas e dos jovens artistas aprendiam mutuamente. “As pragmáticas sempre são como uma reatualização da energia que se produziu no passado. Não estamos falando de apropriação pós-modernista, nem de retomar sua obra, sim de recuperar uma energia”⁹⁸.

A terceira Pragmática volta-se para processos imersivos – retomamos nossa imagem metáfora da Caixa Acústica, do buraco sonoro e silencioso – uma das propostas foi reencontrar e rever o passado a partir das buscas aos trabalhos realizados por Ana Mendieta em Jaruco, zona rochosa de difícil acesso em Cuba. Também fez parte uma ação que foi um tributo aos artistas cubanos abstratos dos anos 1950, criticados duramente por membros do Partido

⁹⁶ Los Carpinteros é um coletivo artístico fundado em 1992 em Havana.

⁹⁷ BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 125.

⁹⁸ ELIGIO, Antonio. **René Francisco**: del arte a la pedagogía. La Habana: Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, 2010. p. 23. Encontro organizado por Magaly Espinosa em maio de 2010. Livre tradução do original.

Socialista Popular que desempenhavam um papel de destaque na crítica desses anos. Seu início e seu nome atualizado DUPP (Desde uma Pragmática Pedagógica), que sofrera uma pequena alteração, com a inclusão do “Desde”, são parte de como o projeto é retomado, é olhado novamente, para encontrar seus próprios desejos, tanto que para isso participaram René e seus alunos de rituais com Ibeyes⁹⁹: Deve-se preparar-se espiritualmente, psicologicamente, contar com uma “armadura” ética. Há um sentido ritualístico, a compreensão de que para toda jornada é preciso uma iniciação, para respeitar as energias que entrarão em operação, em confluências de gerações.

Na tradição greco-latina isso encontra seu paralelo na preparação física e cognoscitiva de Hércules antes de uma batalha ou antes de enfrentar-se a grande encruzilhada que é a vida—para Hércules, chegar a seus 20 anos e vencer todos os obstáculos para chegar a plenitude e maturidade. Os estudantes e eu chegamos a compreender que para começar o curso devíamos nos iniciar¹⁰⁰.

Um pensar que não abole a tradição, que não a nega para ser, é algo um tanto importante que gostaríamos de demarcar na arte cubana, e principalmente desta geração que vai até os anos 1990, “a implicação política e social do colonialismo na América Latina é óbvia, as implicações culturais são mais difíceis de ver”¹⁰¹, entretanto há uma lucidez em relação a este processo cultural para estes artistas. Passaram ou nasceram na revolução, o que impactou um sentimento anticolonialista mais forte que em outras partes da América Latina, neste contexto, a tradição, a cultura afro, a *santería*¹⁰², os rituais, a arte que poderíamos equivocadamente denominar de “popular” penetra na produção contemporânea com muito mais facilidade. Há uma reverência e respeito às tradições e às criações das gerações passadas que desde aqui devemos aprender.

A terceira Pragmática foi extensa em relação à segunda, iniciou em 1997 terminando em 2001, culminou em várias ações na cidade, em shoppings, e foi a primeira vez que o grupo foi

⁹⁹ Assim se denominam os *jimaguas*, deidades de origem Yorubá, que formam parte do panteão religioso afro-cubano.

¹⁰⁰ FIGUEROA, Eugenio Valdés. Horizontal interactions: pedagogy and art in contemporary Cuba. **Parachute**, La Habana, n. 125, p. 60, 2007. Special Issue. Livre tradução do original.

¹⁰¹ CAMNITZER, Luis. **New art of Cuba**. Austin: University of Texas Press, 1994. p. 140. Edição revisada de 2003.

¹⁰² Santería é uma religião da nação Yoruba da Nigéria, na África Ocidental que veio através dos escravos que foram trazidos para Cuba para trabalhar nas plantações de açúcar. Esses escravos trouxeram as suas tradições espirituais com eles, e quando forçados pelos donos a converter-se ao catolicismo, engenhosamente esconderam os seus segredos religiosos dentro do imaginário dos Santos Católicos dos seus donos. Santería, também conhecido como o "caminho dos Santos," é o termo aplicado aos escravos, que adoravam os seus Santos “primitivos” em detrimento dos Santos Católicos.

convidado para uma Bienal de Havana, a VII, onde criaram uma instalação que foi montada nos muros do *Castillo del Morro*¹⁰³, consistindo em 100 “microfones” de ferro fundido.

Imagem 31- René Francisco Rodríguez e Colectivo 3ª Pragmática



Fonte: Acervo do artista

1, 2, 3...provando (1,2,3...testando). Havana, Cuba, 2000, VII Bienal de Havana

A quarta Pragmática, iniciada em 2010, realizou cinco projetos, mas gostaríamos de destacar o texto (imagem 32) posto em movimento em um moinho: “Trabalhar juntos nos faz felizes”. Ele é parte do projeto *Ciudad Generosa* desenvolvido por DUPP (Desde uma Pragmática Pedagógica) para a XI Bienal de Havana, que consistiu em criar uma cidade no Bairro El Vedado de Havana, tampouco uma cidade idealizada, utópica (mesmo que esta ainda carregue suas utopias). A cada aluno de DUPP foi proposto construir um projeto que colocasse em ação uma convivência solidária, para isso era necessário dialogar com a comunidade real.

Imagem 32- René Francisco e Coletivo 4º Pragmática



Fonte: Acervo do artista.

Ciudad Generosa. Havana, 2012.

¹⁰³ Castillo del Morro, é uma fortaleza colonial construída em 1589 pelo Império Espanhol para proteger a região de Havana.

Se em *Casa Nacional* os serviços eram para atender os desejos dos moradores do solar, *Ciudad Generosa* é mais ambiciosa, é parte de uma possível invenção de formas para vivermos de fato. Há neste contexto uma operação dos desejos do artista e do morador. É possível trabalharem juntos, felizes? A coletividade desde aqui toma outros contextos-formas, se no fim dos anos 1980 um romântico artista doava, desde aqui ele intervêm, ele inventa espaços.

3.8 A coletividade como invenção de mundos

As reverberações do estar juntos, dos coletivos, e elaboração de espaços para isso, são visivelmente sintomas nos anos 2000, de suas mais diversas formas, em construções de comunidades, invenções de redes solidárias etc. Como se a melancolia e solidão rebentassem suas barreiras para a ainda possível relação humana solidária, invenção de novos espaços, para uma possível nova forma de habitar o mundo. Nascem de toda parte, da solidão das cidades, dos homens entregando seu tempo (espaço de vida) a trocas de sobrevivências.

Segundo Guatarri a arquitetura – e aqui uma arquitetura é inventada – se inscreveria no quadro de uma ecosofia (que seria uma ecologia mental, social e espacial), por meio de um pensar estético-ético, em que:

As redefinições entre um espaço construído, os territórios existenciais da humanidade (mas também da animalidade, das espécies vegetais, dos valores incorporais e do sistema maquínico) torna-se-á uma das principais questões de re-polarização política [...] não será mais apenas questão de qualidade de vida, mas do porvir da vida enquanto tal, em sua relação com a biosfera¹⁰⁴.

Entretanto, de acordo com Richard Sennett, estaríamos perdendo as habilidades de cooperação, e tanto esta seria uma capacidade demasiada importante que influi no desenvolvimento humano:

A desabilitação vem ocorrendo em igual medida no terreno social: as pessoas perdem a capacidade de lidar com as diferenças insuperáveis, à medida que a desigualdade material as isola, que o trabalho de curto prazo torna mais superficiais os contatos sociais e gera ansiedade a respeito do Outro. Estamos perdendo as habilidades de cooperação necessárias para o funcionamento de uma sociedade complexa¹⁰⁵.

¹⁰⁴ GUATARRI, Félix. **Caosmose**. São Paulo: Editora 34, 1992. p. 165.

¹⁰⁵ SENNETT, Richard. **Juntos: os rituais, os prazeres e a política de cooperação**. Rio de Janeiro: Record, 2012. p. 20

Se tanto de fato, estivermos perdendo tal capacidade, este é um projeto de potência de futuro, ambicioso, de encarnações para modificações sociais, mas poderia a estética provocar alterações mais profundas nas estruturas sociais e nos sujeitos? A guinada aqui é um entendimento de que, não, não é possível se não for um processo em que sociedade e artistas estejam operando juntos. Pragmática nos confirma que não é mais viável a estética pura, ou o seu contrário a “estetização relacional”, mas uma atuação no tempo que funda espaço.

Ciudad Generosa é como a invenção na dobra, uma cidade dentro de outra cidade, coabitando, fazendo existir a ‘antiga’ com novas arestas relacionais. Voltemos à imagem da Caixa Acústica: ela orbita nas formulações circulantes, espaços, dentro de espaços, dialógicos, infinitos, silêncios.

As *Pragmáticas Pedagógicas* são gerações de espaços que unem pedagogia e arte sem arestas, talvez os próprios nomes “pedagogia” e “arte”, não mais contornem estas propostas, elas infiltram desde sua primeira versão, tanto espaços de terapêuticas, de cuidados entre os desejos, jogando-os no território da coletividade, reinventando-o em um sistema comunicante ondulatório, às vezes imersivos, outros emergentes, mas partes de um mesmo sistema.

Estariamos buscando reverter toda uma atuação autoritária pós-colonial de massacre cultural? Trazendo a tona representações periféricas para o centro dos trabalhos? As sociabilizações e assunções de vozes inauditas deflagradas por práticas como *Pragmática Pedagógica* e “*A guerra [...]*” atuam na reversibilidade, infiltrando-se no mundo ‘real de carne e osso’, mas até onde eles reconfiguram o seguimento da vida dos emudecidos da guerra, ou dos moradores de um solar, ou dos alunos e artistas mesmos? Ou são mecanismos autofágicos?

Percebemos que os vocabulários de campos como “arte”, “pedagogia”, “residência”, já não concernem estas práticas, mas seus ‘escoamentos’ são terminados na contemporaneidade artística e suas consequentes espetacularizações, em que ninguém opera ingenuamente (tanto artistas como instituições). Mas estariam aí as falências destes projetos? Eles se invalidam? Ou não estaríamos apenas olhando um lado da moeda? Talvez o mundo não se altere, tarefa falida da modernidade, mas micro mundos se renovem localmente, criando ressonâncias, reversões. É preciso que haja aproximações sobre os territórios que estamos olhando, observando o outro lado – mas aproximações do que quer que seja se faz penosamente e gradualmente – e toda vez que estamos muito próximos parecemos nos enganar. Em um mundo global, não é mais viável não tecer um olhar relacional, no entanto as histórias de crises pelas quais Colômbia e Cuba passam e passaram, são, por mais melancólico que possa parecer, estados de devir da arte, pois como nos ensinou Jorge Luis Borges a censura é motivadora de novas metáforas.

Imagem 33 – Joaquín Torres García. Capa de edição da publicação do *Taller Torres García*, 1958.



Fonte: LARA, Fernando. *Cartografias imprecisas: mapeando arquiteturas contemporâneas na América Latina*. Vitruvius, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.150/4507/pt>>. Acesso em: 08 fev. 2015.

4 Crônicas encarnadas do desconforto universal: em Joaquín Torres García

Tinha havido a inversão de tudo, a invasão de tudo [...] ¹⁰⁶.

O quarto não era um quadrilátero regular dois de seus ângulos eram ligeiramente mais abertos. E embora esta fosse a sua realidade material, ela me vinha como se fosse minha visão que o deformasse. Parecia a representação, num papel, do modo como eu poderia ver um quadrilátero: já deformado nas suas linhas de perspectivas. **A solidificação de um erro de visão, a concretização de uma ilusão de ótica.** Não ser inteiramente regular nos seus ângulos dava-lhe uma impressão de fragilidade de base como se o quarto-minarete não estivesse incrustado no apartamento nem no edifício. (grifo nosso) ¹⁰⁷

Eu disse Escola do Sul porque para nós nosso norte é o sul, não deve existir norte para nós, apenas em oposição ao sul.

Por isso, a partir deste momento invertemos o mapa, e então temos uma justa ideia da nossa posição, não como quer o resto do mundo, a ponta da América prolonga-se insistentemente ao sul ou seja, nosso norte. [...] ¹⁰⁸.

¹⁰⁶ ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia Pau-Brasil. Correio da manhã, 1924. **Tropicália**, [São Paulo], [2007]. Disponível em <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/manifesto-da-poesia-pau-brasil>>. Acesso em: 08 fev. 2015.

¹⁰⁷ LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998. p. 25.

¹⁰⁸ TORRES GARCÍA, Joaquín. La escuela del Sur. In: **GEOMETRIC abstraction: Latin American art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection**. Cambridge: Harvard University Art Museums, 2001. p. 132. Livre tradução.

4.1 *Tinha havido a inversão de tudo*: a intuição de Joaquín Torres García

Se a geografia elaborou a politização do espaço¹⁰⁹, seja na vontade de domínio ou de descobrir o além-mar para saber mais sobre o que extrapola os olhos, o artista uruguaio Joaquín Torres García (1874-1949) nos convocou a pensar que “o homem não se situa bem, ele prescinde de um infinito”¹¹⁰, seu olhar, entretanto, tem sempre um ponto de partida ético. Se tudo pode ser olhado como a primeira vez, se o olhar é também uma politização, de maneira reversiva traça (imagem 33) o desenho de uma geografia sem fronteiras entre países do Sul, uma linha delimita território e mar, e na parte debaixo, o que seria a América Central se forma em duas linhas que encontram-se abertas, contínuas, prosseguem no caminho feito pelo carvão, não negam um território além.

Desde uma abstração geografia-mapa (imagem 33) provoca-se a necessária inversão, desde o Sul, desde o Uruguai: Torres García faz um mapa de invenção que diz não as geografias de poder e domínio, sua inversão não é um método científico, mas um tracejar que provoca a *reversibilidade* do olhar para uma parte da América adormecida – pelo menos no que tangeria os discursos sobre ela.

O desenho que vemos acima (imagem 33) é *América Invertida*, do ano de 1943, foi selecionado como capa de edição de um periódico realizado pelo *Taller Torres García* (Oficina Torres García) em 1958, quase nove anos após a morte do artista. Este é um dos seus desenhos mais conhecidos, apropriado por variadas mídias, de capas de livros a revistas, devido ao seu alcance simbólico. O primeiro desenho de mapa foi feito por Torres García em 1936 como capa de um dos seus livros chamado *Estructura*, iniciava ali uma reflexão sobre fazer arte desde o seu país.

¹⁰⁹ As histórias dos mapas foram escritas de acordo com a expansão mercantilista e colonialista. Nos primórdios das navegações no século. XIII, os mares precisavam ser cartografados em suas rotas até o território, pois almejava-se o destino das relações mercantilistas, principalmente no mar mediterrâneo, posteriormente se expandindo para os oceanos. Cartógrafos e pilotos das navegações do sec. XV iniciaram um processo de criar mapas para dominar o desconhecido. Entretanto, o que vai nos apontar o geógrafo Milton Santos, em *A natureza do Espaço*, é que esta geografia que ainda tem seus efeitos incisivos em um pensar atual e seria uma prática arbitrária: “Segundo R. Brunet (1962, p. 13) o geógrafo se esforça por realizar o velho sonho do filósofo: apreender o real em sua totalidade. Mas não é essa a ambição correta. Cabe, sem dúvida, ao geógrafo propor uma visão totalizante do mundo, mas é indispensável que o faça a partir de sua própria província do saber, isto é, de um aspecto da realidade global. Para isso, a primeira tarefa é a construção de uma filosofia menor, isto é, uma metageografia que ofereça um sistema de conceitos capaz de reproduzir, na inteligência, as situações reais enxergadas do ponto de vista dessa província do saber. A primeira tarefa, sem a qual o requisito da pertinência não será atingido, é bem circunscrever o nosso objeto de trabalho”. Ver: SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. p.73.

¹¹⁰ ALFONSO, Luciano. Torres Garcia: el norte del sur. **Vimeo**, [s.l.], 2011. Disponível em: <<https://vimeo.com/56656476>>. Acesso em: 01 fev. 2015.

Torres García fez muitos desenhos de mapas invertidos da América do Sul, provocando o estranhamento geográfico para o Sul por estar abaixo do Norte, marca, assim, que o conceito de “sul”, seu posicionamento, é um procedimento conceitual político: “Em todas as nações dois são os fatores, que estabelecem o eixo sobre o qual giram os demais: os fatores políticos e os fatores econômicos, industriais e comerciais.”¹¹¹

Na imagem 33 o mapa da América do Sul esta de ponta à cabeça, o Equador e o Trópico de Capricórnio invertidos, instaurando uma existência afetada pela necessidade de divulgar um novo posicionamento geopolítico da América do Sul no sistema-mundo, sem o fantasma do definir-se desde o Norte. No topo, o artista localizou o extremo sul da América, e nas extremidades do mapa alguns símbolos importantes que remetem a culturas pré-colombianas: o sol e a lua representam a unidade da vida e fazem uma alusão aos indígenas americanos e sua fé na cultura do sol.

Este desenho nos aponta um trânsito temporal. O espaço é invertido, instaurando a inauguração do presente por meio da convivência de símbolos de culturas esquecidas e um olhar posto ao *devenir*, extrapolando a apreensão racional imposta pela modernidade em suas conjecturas de totalidade/unidade. A inversão é uma poética para um mundo concreto, real, e não para uma nova abstração.

No mesmo ano que Torres García anunciava uma ética para um olhar encarnado e territorializado para a América do Sul, Walter Benjamin questionava a aura da arte em uma sociedade de reprodução¹¹², e, mais de dez anos antes, em 1924, Oswald de Andrade propunha desde a poesia Pau - Brasil: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres”.¹¹³ Em que medida este pensar intuirá o nascimento de novas práticas artísticas desde a América Latina? Como fazer nascer um olhar são remissão?

O “outrora” encontra o “agora” de seu desvelamento. As promessas antropológicas e políticas (messiânicas para Benjamin), contidas no poder imagético espalhado nas estratificações do *devenir*, tornam-se, portanto, resgatadas, quase redimidas. A matriz dialética das Imagens críticas

¹¹¹ TORRES-GARCIA, Joaquín. La escuela del Sur. In: GEOMETRIC abstraction: Latin American art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection. Cambridge: Harvard University Art Museums, 2001. p. 13. Livre tradução.

¹¹² BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹¹³ ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia Pau-Brasil. Correio da manhã, 1924. **Tropicália**, [São Paulo], [2007]. Disponível em < <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/manifesto-da-poesia-pau-brasil>>. Acesso em: 08 fev. 2015.

encontra-se nos sintomas históricos tramando a temporalidade fragmentada e utópica inerente ao caminho do sentido¹¹⁴.

A artista colombiana Doris Salcedo, no título de sua apresentação para o SITAC VII ¹¹⁵, nos aponta: “A visão dos vencidos é uma visão invertida”. A afirmativa nos provoca que o olhar dos vencidos não é remissivo, mas é carregado de uma outra ótica. No mapa de Torres García (imagem 31), não reside uma autonomia da imagem perante o sujeito, é um mapa *desfuncionalizado*, não nos levará a ponto algum, não é um guia, mas um mapa-pergunta que questiona como vemos, com quais referências, como olhamos para nós mesmos? Ele nos aponta de volta o “estereótipo mapa”. O pensar de totalização-universal-territorial ainda é possível? Seria este um mapa iconoclasta para uma vontade de humanizar geografias, desqualificá-la de suas formulações absolutas?

Nas décadas de 1930 e 1940, período em que Torres García desenha variados mapas, as pautas de uma História da Arte Modernista eram organizadas por críticos, coleções e instituições externas – podemos dizer que hoje o quadro não se modificou tanto, mas se apresenta muito menos uniforme, as periferias surgem com suas vozes lampejantes – por meio de estruturações focadas nos centros hegemônicos e econômicos, fazendo aflorar que tampouco somos ocidente ou reforçando que somos periféricos em relação às abordagens historiográficas geridas na Europa, como já preconizado por Hans Belting no texto *Arte Universal e Minorias: Uma nova geografia para a história da arte*¹¹⁶.

O regresso de Torres García da Europa em 1934 vai gerar a imagem emblemática, não está carregado de um olhar descrente, mesmo neste momento o Uruguai sendo produtor de uma arte tradicional (no que tange a não participação e conhecimento da maioria dos artistas das linguagens modernistas geradas fora), seu retorno é a dobra no tempo e no espaço, que se coloca frente a arte ocidental, frente à possibilidade de ser, liberando-se um trânsito geográfico para *territorializar* o poético desde o Uruguai, para um olhar a cultura desde ali, na reinvenção moderna da ancestralidade perdida em meio aos sonhos vanguardistas de futuro.

¹¹⁴ HUCHET, Stéphane. Prefácio a edição brasileira: Passos e caminhos de uma teoria da arte. In: DIDI HUBERMAN, Georges. **O que vemos o que nos olha**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 23.

¹¹⁵ SALCEDO, Doris. La vision de los vencidos es una mirada invertida. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE TEORÍA SOBRE ARTE CONTEMPORÁNEO, 7, México, 2010. **Sur, sur, sur**. Ciudad de México: Patronato de Arte Contemporáneo, 2010. p. 78.

¹¹⁶ BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 99.

Se as vanguardas estavam lidando com rupturas, aqui estamos lidando com o conceito de reversão. O artista muda a rota do seus olhos, o insere no passado da história e memória apagadas. Mas a pergunta que fica é: as formas da arte, a plasticidade e estética são capazes de reverter as barbáries sociais e culturais pelas quais passaram o Uruguai e toda a América Latina? Será então que Torres García em sua estética construtiva universal, não questiona a inutilidade das *utopias*?

4.2 *Um viajante em busca do futuro da linguagem, descobertas e decepções em um movimento artístico global*

Torres García nasceu no Uruguai, mas viveu grande parte de sua adolescência e vida adulta na Espanha. Seu pai, catalão, decidiu regressar à Europa devido às perdas financeiras de seu mercado no Uruguai, Torres García residiu de 1891 a 1920 em Barcelona e dizem que tinha também um espírito catalão. Sua estada na Catalunha trouxe influências para sua obra e gerou marcas na sua produção inicial, em que o resgate das raízes mediterrâneas por uma linguagem neoclássica, da cultura greco-latina, fizeram parte. Foi para Nova Iorque em 1920 à procura de desenvolver com a indústria seu trabalho de brinquedos, mas logo se desencantou com a cidade, partindo em 1921 para a Itália com a família.

Torres García passou uma temporada em Fiesole e em Livorno na Toscana, e logo foi para Paris onde permaneceu de 1926 a 1932. Nesta cidade, o grande centro da arte neste momento, sua obra sofreu um grande processo de mudança. Torres García concebeu junto a Michel Seuphor a revista e o grupo *Cercle et Carré* (Círculo e Quadrado) em 1930. Mondrian, que participará posteriormente do grupo, será influência fundamental para a criação de Torres García do *Universalismo Construtivo*. Em Paris, teve contato com os russos Pevsner e Kandinsky, sendo profundamente simpatizante do construtivismo.

Em 1934 o artista retorna ao Uruguai, aos sessenta anos. Mais da metade de sua vida esteve na Europa, e foi figura fundamental na concepção das vanguardas. Alguns relatos dizem que sua volta teria como motivação fundar o novo desde a América do Sul, devido ao esgotamento a que acreditava ter chegado a Europa, outros relatos constatam que teria sido por falta de condições materiais, e que Picasso, seu amigo particular, o emprestara os recursos para retornar à sua terra natal.

Imagem 34 - New York



Fonte: Fundação Iberê Camargo
66 x 96cm, óleo sobre cartão. 1920

Imagem 35- Sem título



Fonte: Fundação Iberê Camargo
74,3 x 110,5cm, óleo sobre cartão. 1928
(período em que viveu em Paris)

Imagem 36 - Estrutura com garrafa vermelha



Fonte: Fundação Iberê Camargo
47 x 38 cm, óleo sobre cartão. 1929
(período em que viveu em Paris)

Imagem 37 - Grafismo infinito



Fonte: TORRES-GARCIA, Joaquín. Grafismo infinito. Sothebys, New York, 2014. Disponível em:
<<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/latin-american-art-n09152/lot.20.html>>.

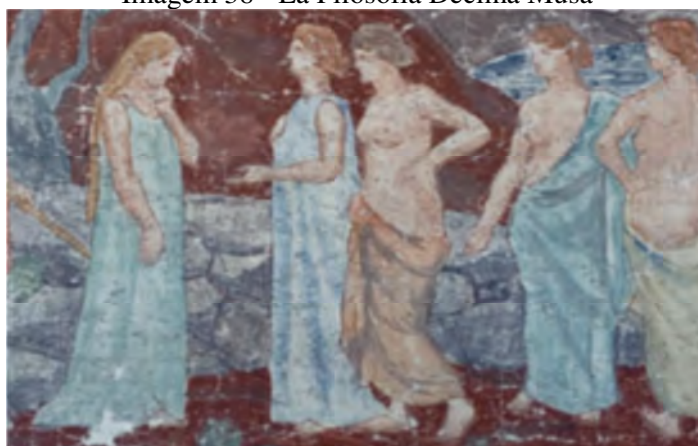
Acesso em: 05 jan. 2015.

54 x 84,5 cm, óleo sobre cartão. 1937
(Em Montevideu, obra do *Universalismo Construtivo*)

Segundo relato de um dos alunos do *Taller Torres García* (Oficina Torres Garcia) (que abordaremos a seguir), Guillermo Fernández¹¹⁷, que frequentou a escola após a morte do artista, tendo aulas seu segundo filho, Augusto Torres, após sua ida para a Europa, Torres García migrou para vários países em busca de uma influência autoral para a concepção e formação de sua obra, o que acarretará no *Universalismo Construtivo*. Também tentou, como era múltiplo, encontrar uma indústria que colaborasse na fabricação de seus brinquedos.

[...] quando sai de Barcelona [Torres García] começa a encontrar o que necessita. Se permanecesse em Barcelona estaria frito, porque este circuito era provinciano. E a província em um mundo globalizado como era esse – e como há sido sempre em certo sentido, porque sempre houve centros que repartiam o jogo – a província, repito, não dá pautas: a província consome as pautas dos outros (...) Então Torres encara a atualização, um esforço gigante, mas que empreende porque se não o fizesse era melhor partir. Se não ficasse convicto e conseguisse uma façanha era melhor ir-se. Por que não tinha vindo veio para ficar sentado, jogando boliche e falando de pintura [...] ¹¹⁸.

Imagem 38 - La Filosofía Décima Musa



Fonte: Coleção Museu Torres Garcia
Afresco, 115 x74,5cm. 1913
(período em que viveu em Barcelona)

Nos depoimentos que encontramos no livro *El Taller Torres García y los murales del Hospital Saint-Bois* (A oficina Torres Garcia e os murais do hospital Saint-Bois)¹¹⁹ em que a pesquisadora María Laura Bulanti (2008) entrevista os alunos que participaram do *Taller Torres García*, constatamos que após anos na Europa, vendo chegar as mazelas da guerra, não

¹¹⁷ FERNÁNDEZ, Guillermo. Entrevista com Guillermo Fernández. In: BULANTI, María Laura. **El taller Torres-García y los murales del hospital Saint – Bois: testimonios para su historia.** Montevideo: Linardi y Risso, 2008. p. 93-103.

¹¹⁸ Ibid, p. 99-100.

¹¹⁹ Ibid.

mais considerava este o grande centro, e de fato tal esgotamento também afetou muitos artistas europeus que partiam em busca de novos modelos plásticos.

A partir do início do século XX teve início um processo de contra fluxo migratório, de artistas da Europa para a América Latina, como aconteceu no caso de Josef e Anni Albers, que fizeram diversas viagens ao México e a outros países latino-americanos, durante as quais fotografaram a arquitetura pré-colombiana e coletaram objetos arqueológicos, além de tecidos, colocando em questão o outro como possibilidade de suas falas, a alteridade.

O processo de migração tende a ser pensado por uma vasta literatura como importação de linguagem dos artistas periféricos (da América Latina), encaixando formas dos ‘centros’ da arte em seus conteúdos, o que de fato é inegável, se pensarmos nos modernistas da América Latina. Entretanto em muitos locais já se notavam invenções autorais, como processos de re-territorialização, como é o caso do próprio Universalismo Construtivo, dos Muralistas Mexicanos e de muitas outras formulações como a Antropofagia.

Nossos artistas modernistas rumaram em busca de participar da vanguarda, ou mesmo como uma possibilidade de aprender para retornar aos seus países de origem, entretanto geralmente a abordagem por parte dos migrantes desde a Europa são configuradas como “enriquecimento de estilo ou vocabulário”. Hoje talvez seja mais fácil perceber que, mesmo com a remissão dos países periféricos em relação ao centro, uma estrutura globalizada¹²⁰ nascia, junto às facilidades encontradas nos meios de transporte (para os que deles pudessem usufruir), que reordenaram o campo das influências e fluxos transculturais por meio de experiências geográficas que impactam na criação artística.

Esta nova geografia afeta a criação do *Mapa invertido* de Torres García, no entanto não apaga ao norte. Uma migração grande, decisiva para muitas biografias de artistas, intercultural, também se deu a partir de 1933, com a fuga e expatriação de uma parte significativa da vanguarda artística da Europa em consequência do regime nazista na Alemanha. Marc

¹²⁰ A globalização por ser um fenômeno espontâneo decorrente da evolução do mercado capitalista não direcionado por uma única entidade ou pessoa, possui várias linhas teóricas que tentam explicar sua origem e seu impacto no mundo atual. A rigor, as sociedades do mundo estão em processo de globalização desde o início da História, acelerado pela época das colonizações e das grandes navegações no século XV. Mas o processo histórico a que se denomina globalização é bem mais recente, datando (dependendo da conceituação e da interpretação) do colapso do bloco socialista e o consequente fim da Guerra Fria (entre 1989 e 1991), do refluxo capitalista com a estagnação econômica da URSS (a partir de 1975) ou ainda do próprio fim da Segunda Guerra Mundial. No geral a globalização é vista por alguns cientistas políticos e intelectuais como o movimento sob o qual se constrói o processo de ampliação da hegemonia econômica, política e cultural ocidental sobre as demais nações.

Chagall, Salvador Dalí, Max Ernst, László Moholy-Nagy, Piet Mondrian e muitos outros seguiram para os Estados Unidos e outras partes do mundo.

É nesse contexto mais amplo que o processo migratório de artistas latino-americanos ocorreu. Muitos rumaram em busca de inventar um ser artista nos centros da arte, aludindo a uma dependência pós-colonial, mas tanto inventando particularidades e as próprias vanguardas, como Julio Le Parc (Argentina, 1928), Jesús Rafael Soto (Venezuela, 1923 - Paris, 2005) e tantos outros. Contudo uma visão ‘única’ e ‘sutil’ destacada em catálogos como “*Artistas Latino Americanos do século XX*”¹²¹, referente a uma exposição realizada no MOMA em 1993, tende a ser perpetuada. Diz o texto:

Os primeiros modernistas da América Latina, como Diego Rivera, Joaquín Torres García, Tarsila do Amaral, Rafael Barradas, e Alejandro Xul Solar, passaram um tempo considerável estudando em capitais europeias. E mesmo quando estes artistas, e muitos daqueles que os seguiram, utilizaram elementos da estética e estilo da cultura europeia como ponto de partida para os seus próprios trabalhos, **adaptaram esses elementos** para infundir a suas obras o temperamento cultural, político e tradições de seus próprios países. (grifo nosso)¹²²

Torres García inventou um vocabulário inaugural, por meio do Universalismo Construtivo, e não uma cópia de tradições, muitos outros artistas o fizeram na América Latina, muitas vezes não adaptaram, mas deglutiram, inovaram: as imagens que carregaram em seus corpos e memórias tomaram parte da elaboração das vanguardas na Europa.

4.3 *O olhar reversível em contraposição ao olhar de ruptura*

Torres García na revista *Circulo y Cuadrado* de maio de 1936, salienta, que a defesa da independência cultural não significa a ruptura com a Europa, pois acredita que aprendemos com ela e que temos muito ainda a apreender. Torres não impõe um olhar de ruptura com o presente como as vanguardas propõem, não é um artista que ignora o passado dos pintores românticos e renascentistas e tampouco a importância de demasiadas elaborações das vanguardas, principalmente a construtivista que tanto vai lhe interessar. O que está em

¹²¹ LATIN American artists of twentieth century = artistas latinoamericanos del siglo XX. New York: Musuem of Modern Art, 1993. Disponível em: <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/7113/releases/MOMA_1993_002_0_6-14.pdf?2010>. Acesso em: 03 jun. 2015. Livre tradução.

¹²² Ibid.

questão é a *reversibilidade* do olhar e não a *ruptura*, e instaurar um tempo presente, reversível desde o Sul e sua cultura.

É o fim da festa do Ocidente, que não tem para onde ir, que não sabe para onde ir. Tudo isso respira Torres: ele via ao Ocidente marchando a guerra, a destruição, e então decide armar algo desde aqui. De modo que sua ideia era profunda; não era que [...] “onde eu vou faço uma escolinha”. Não, não era algo mais profundo, pois encontra todo o sentido de aprender do passado. Goya nos ensina, Velásquez nos ensina. Além do que não gostemos, que nos ensine!¹²³

“Como se tivesse sido preciso fechar os olhos de sua mãe para que sua mãe começasse a olhá-lo verdadeiramente”¹²⁴. A frase fantasmagórica de Didi Huberman remete a um poema de James Joyce, para tratar sobre “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”¹²⁵. Diante de um retorno ao Uruguai Torres García vê novamente a cidade de Montevideu: a valorização da vida cotidiana, da construção das casas, suas luzes, mobiliários e artesanato. Como um *Flâneur*¹²⁶ que busca ser encontrado pela cidade, quer se misturar com o que está próximo, “as casas de nosso país nos fazem bem pensar onde estamos. Sobre tudo onde ainda são baixas, contrastando com as curvas das ruas”¹²⁷.

O problema do olhar modernista é que ele esbarrou na negação de incluir quem fala como enunciado falante. De onde falo, para quem falo, sobre e com o quê, e se sou eu quem fala, também é parte do enunciado. Uma fala é sempre *territorializada*, seja este território íntimo ou geográfico, esta talvez tenha sido a busca de Torres, em total desacordo com o que poderia ser denominado pejorativamente como folclórico ou como a busca de uma identidade fixa, sua construção se utiliza de símbolos e formas abstratas, mas buscam também o mundo presente em diálogo tanto com a cultura indígena abolida, denegrada e dissipada.

Quer dizer, foram eles, euro-americanos que, formularam para nós, a questão: quem somos nós latino-americanos? Pergunta que naturalmente

¹²³ FERNÁNDEZ, Guillermo. Entrevista com Guillermo Fernández. In: BULANTI, María Laura. **El taller Torres-García y los murales del hospital Saint – Bois: testimonios para su historia.** Montevideo: Linardi y Risso, 2008. p. 100. Livre tradução.

¹²⁴ HUBERMAN, Didi. **O que vemos o que nos olha.** São Paulo: Ed.34, 1998. p.33.

¹²⁵ Ibid, p.29

¹²⁶ A ideia de *Flâneur* foi elaborada primeiramente por Charles Baudelaire para falar de um sujeito do início do século XX que experimenta a cidade e sua transitoriedade na preambulação. Ver: BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

¹²⁷ TORRES-GARCIA, Joaquín. La escuela del Sur. In: GEOMETRIC abstraction: Latin American art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection. Cambridge: Harvard University Art Museums, 2001. p. 132. Livre tradução.

nunca fizeram a si próprios, porque na sua autossuficiência se consideraram únicos, acima de qualquer suspeita [...]. Assim enquanto estivermos discutindo a identidade estaremos incentivando a visão deles. A essa altura do debate já podemos dar a volta, assumir a nossa diferença, que é plural!¹²⁸

A afirmação que faz Frederico Morais no texto que escreveu como curador da primeira Bienal do Mercosul do ano de 1997, nos parece que já era um estado lúcido de Torres García. O seu mapa, que muitas vezes é lido como uma afirmativa política e identitária está em completo desacordo com a clareza que já esboça este artista em 1935 com o texto *La Escuela del Sur* (A Escola do Sul), em que olhar para si era importante, mas sem abdicar ao mundo para inaugurar o presente:

O que vai atrás do tipo *retrospectivo*, como o que vai atrás do europeu, hoje é igualmente *retrospectivo*. Porque o de hoje *é algo mais real* que tudo isso, o que levanta o espírito de nosso povo, o qual não está nem no *passado*, nem no *porvir*, mas sim no *presente*¹²⁹.

G.H., a personagem de Clarice Lispector cuja citação abre este texto, depara-se com o quarto de sua empregada demitida e o descreve como se descrevesse seus próprios olhos. G.H. encontra-se no mesmo espaço em toda a narrativa do livro, em seu apartamento na Zona Sul do Rio de Janeiro, mas alguns encontros com o mesmo (sua própria casa) provocam um pensamento elástico entre o perder-se e achar-se ao mesmo tempo, ou simplesmente ser, G.H. não tem nome, fato que provoca sua identificação com todos os seres, mas na sua condição social isolada e abastada economicamente ignora outras realidades:

O quarto não era um quadrilátero regular dois de seus ângulos eram ligeiramente mais abertos. E embora esta fosse a sua realidade material, ela me vinha como se fosse minha visão que o deformasse. Parecia a representação, num papel, do modo como eu poderia ver um quadrilátero: já deformado nas suas linhas de perspectivas. A solidificação de um erro de visão, a concretização de uma ilusão de ótica. Não ser inteiramente regular nos seus ângulos dava-lhe uma impressão de fragilidade de base como se o quarto-minarete não estivesse incrustado no apartamento nem no edifício¹³⁰.

G.H., quando entra no quarto de empregada percebe seus ângulos diferentes do restante da casa. Tal forma, não é apenas um dado físico, mas completa o estado da personagem, que é também espaço, que é também isolamento social. Talvez no território-quarto inaugure a si,

¹²⁸ MORAIS, Frederico. **I Bienal de Artes Visuais do Mercosul**. Porto Alegre: FBAVM, 1997. p.18.

¹²⁹ TORRES-GARCIA, Joaquín. *La escuela del Sur*. In: *GEOMETRIC abstraction: Latin American art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Cambridge: Harvard University Art Museums, 2001. p. 132.

¹³⁰ LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998. p. 25.

expurgando o olhar distante de tudo que lhe é diferente. Precisa fixar na forma simbólica do quarto, ser a forma, tornar-se a diferença. O mapa de Torres García é uma inversão, uma atitude para provocar novos olhares entreabertos à poética e à política. Ele territorializa o ponto de onde vê, na inversão de eixo, pois a inversão é uma clareza de visão: o movimento do ponto de onde se está para olhar, inventa uma lente nova.

O olhar de tomada de consciência é provocativo por nossa invenção no *presente*, o artista propõe a convivência de uma forma universal em uma arte que para tanto não necessite esquecer de onde fala, nem ser absolutamente racional, fria, mas buscar o contato da mão, do registro da vida urbana, regido pela simbologia pré-colombiana. Aqui podemos visualizar a *história como possibilidade*¹³¹.

Um olhar sem remissão, inaugural para um pensar da arte: o tempo e o espaço territorializados são tanto subjetivos quanto políticos, ambos se afetam, este é um olhar *reversivo* e não *ruptivo* como as vanguardas propunham: quando olhamos para as obras de Torres García com o *Universalismo Construtivo*, atentamos que este mapa não é uma aclamação ideológica apenas, é intuitivamente um inaugurar para um novo pensar micropolítico desde a América Latina e sua cultura indo-americana.

Imagem 39 - Joaquín Torres-García, construção em branco e preto



Fonte: Coleção particular, Colônia.
Têmpera sobre cartão, 81 x 100 cm. 1938

¹³¹ Paulo Freire utiliza esta frase para contrapor uma história como determinismo a uma história como possibilidade, diz: “Na medida mesma em que a desproblematização do tempo, de que resulta que o amanhã ora é a perpetuação do hoje, ora é algo que será porque está dito que será, não há lugar para a escolha, mas para a acomodação bem comportada ao que esta aí ou ao que virá”. Ver: FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e terra, 1997. p. 40.

Faz-se necessária uma releitura a algumas instaurações, revê-las desde o agora. O mapa de Torres García não é uma dicotomia posta ao olhar, mas uma amplitude libertária:

Digo então, cuidado em sair da linha! E digo mais: podemos fazer tudo (agora, aqui falo do vital, do que poderíamos chamar telúrico, que dá aspecto próprio a tudo) e então não modificar o próximo pelo de longe que é um esnobismo imperdoável), e sim, pelo contrário, fazendo do de longe substância própria. Porque acredito que passou a época do colonialismo e da importação (falo agora mais que tudo em respeito ao que se chama cultura) [...] ¹³².

4.4 A inauguração de redes comunicantes, o artista como educador

Imagem 40 - Cartaz feito a mão sobre o *Taller Torres García*



Fonte: TORRES GARCÍA, Joaquín. *Taller Torres García*. Cecilia de Torres, New York, [1993].
Disponível: <<http://www.ceciliadetorres.com/taller/enlarge/324>>. Acesso em: 04 jun. 2015.

Torres García criou a Associação de Arte Construtiva (A.A.C.) no ano de 1935 e posteriormente o que seria a primeira Escola de Arte Latino-Americana feita por um artista *El Taller Torres García* (1942), vislumbrou por meio da elaboração de mecanismos comunicativos e coletivos uma maneira de atuar culturalmente – não estamos aqui falando de arte somente – buscando a um homem mais sensível, atentando para um novo olhar tanto para a prática artística quanto ética.

Sim, o que busquei sempre foi a arte monumental decorativa, com sentido geral humano, religiosamente laico, coletivo e lidando com o artesanato, arte de povo e não de classe. E eu fico feliz por ter sido desde aqui, em minha pátria, que eu pude realizar plenamente tão profunda aspiração: são o

¹³² TORRES-GARCIA, Joaquín. *La escuela del Sur*. In: *GEOMETRIC abstraction: Latin American art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Cambridge: Harvard University Art Museums, 2001. p. 135. Livre tradução.

Monumento Cósmico de Parque Rodó, e os grandes murais do Pavilhão Martirene¹³³.

Torres García, desde sua estada na Europa foi impactado por uma visão social da arte. Sua participação e vivência em movimentos como o construtivismo que primavam a modificação da sociedade pela estética foram de extrema importância. A Escola do Sul também trazia na sua proposta um pensar integrado, de uma atuação social que envolvesse o artesanato, a arquitetura, a pintura, a escultura, mobiliários, etc, mas seu dado de reversão, sua inauguração parte da ideia de que a arte abstrata já havia sido instaurada há muitos anos pelos povos indígenas que habitaram a nossa América, trazendo um olhar sem preconceitos primitivista ou apropriações modernistas, reatualizando um legado desde a América Latina sem remissões.

Aulas sobre a antiguidade, culturas pré-colombianas e sobre a linguagem modernista abstrata estavam juntas nas classes em uma reunião de temporalidades, uma instauração para um novo pensar presentificado: a América Latina como o ponto de origem para um nova hemisférica tradição das artes visuais fundada na valorização e síntese de dois elementos aparentemente irreconciliáveis, o passado pré-hispânico e o legado universal da arte (ocidental e não ocidental), conforme constam da língua emblemática do modernismo—abstração.

Tal reunião de saberes instaurado no *Taller de Torres García* promoveu um olhar sem remissão, em torno de reflexões sobre uma cultura que teve seu valor dizimado por anos de colonização, que teve uma completa cegueira ao seu legado estético indubitavelmente atrelado a um pensar cosmogônico, que foi pensado como mero misticismo pela sapiência da razão moderna. A ideia de que arte deve ser algo desligado de um ritual e de uma espiritualidade de um povo é fruto de um pensar colonial que excluiu mais da metade do mundo na inventiva da “forma” em parceria com a colonização.

Desse apagamento estético toma parte o massacre dos povos da América Latina. Quando o Uruguai foi “descoberto” em 1516, era habitado por quatro mil índios, totalmente dizimados em 1832. Em viagem pela América Latina para conhecer sua arte, o que gerou o Livro *Artes Plásticas na América Latina do Transe ao Transitório*¹³⁴, Frederico Morais fala de sua impressão deste país: “desde 1973 carece de seus principais políticos, educadores, escritores [...] de sua população que se encontra encarcerada, desaparecida ou exilada”¹³⁵. Em 1970 Eduardo Galeano, uruguaio como Torres dizia “O Uruguai está vazio e seus campos férteis

¹³³ Ibid, p.135.

¹³⁴ MORAIS, Frederico. **Artes plásticas na América latina: do transe ao transitório**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1979. p. 198

¹³⁵ Ibid, p. 198.

poderiam dar de comer a uma população infinitamente maior do que a que de hoje sofre, sobre seu solo, tantas penúrias”¹³⁶. Mas o que nos conta María Laura Bulanti é que na década de quarenta, mesmo o *Taller* e sua produção sendo incompreensíveis por muitos no Uruguai:

Podiam instalar-se debates ardorosos por questões artísticas, onde a polêmica de ideias acontecia nos mais diversos âmbitos, onde o semanário mais lido –*Marcha* se colecionava [...] Era um país onde não haviam neutralidades, que se constituíam e atuavam questões artísticas e literárias, onde os cafés como *el Tupí Nambá* e o *El Jauja* eram verdadeiros cenários em que geravam reuniões que levavam a cultura e seus debates as ruas¹³⁷.

Um país que, como a grande maioria da América Latina sofreu com as ditaduras. No Uruguai o regime ditatorial teve início em 1973, terminando em 1985 e deixando marcas profundas.

Tais apontamentos nos conduzem a olhar que a ideia de transformação social pensada por Torres García não chegou a obter frutos, que a arte do início do século XX acreditou que ia poder colher. Entretanto, a proposta de Torres García foi irradiada em um coletivo que reuniu demasiados artistas até a sua morte em 1949 e teve sua continuidade até a década de sessenta por seus alunos mais antigos, como seu filho Augusto Torres e o artista Julio Alpuy.

A atuação do *Taller*, tanto operava entre discípulos e mestre, como também na criação de espaços de liberdade. Não podemos afirmar que havia um coletivo reunido em torno de um propósito, em verdade a figura de Torres García como mestre foi muito forte e seus ensinamentos eram seguidos à risca, as pinturas dos alunos muitas vezes se confundiam com a do mestre, entretanto o que há de inaugural é a instauração de uma Escola do Sul realizada por artistas e que não estava baseada em conteúdos acadêmicos. Torres García tinha uma preocupação humanista, filosófica e cosmológica, estava interessado com a formação de um homem sensível que naquele momento sofria uma profunda modificação em prol das técnicas e da razão modernista.

Neste momento as Academias de Arte na América Latina ainda eram extremamente conservadoras no exercício do papel político e formador de sujeitos críticos que deveriam exercê-lo. Talvez tenham sido as Academias de Arte as mais conservadoras na América Latina, pois sempre estiveram atreladas à técnica e à repetição, ao seguimento do modelo mestres/discípulos e ao modelo francês. Sabemos que uma grande revolução estudantil em Córdoba na Argentina, em 1918, impactou profundamente a atuação das universidades, muito

¹³⁶ GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008. p. 23.

¹³⁷ BULANTI, María Laura. **El taller Torres-García y los murales del hospital Saint – Bois: testimonios para su historia**. Montevideo: Linardi y Risso, 2008. p. 12.

antes da Paris de 1968, gerando universidades autônomas e a consciência de que este é um órgão social de benefício coletivo, não uma fábrica onde podemos procurar por um diploma. No entanto, as escolas de arte foram as mais intocadas na América Latina pela Reforma de Córdoba. No Brasil sequer sofremos o impacto, mas no Uruguai esta reverberação foi mais contundente.

É inegável se olharmos no entorno da educação artística na América do Sul, que a Escola do Sul (Oficina Torres García) instaura uma prática de entendimento da arte em atuação na vida social, na cultura e na potência da arte como terapêutica. Em 1944 Torres García e seus alunos fizeram murais – hoje considerados patrimônio histórico – no *Hospital Gustavo Saint-Bois* (1944) local em que doentes tuberculosos (uma doença ainda misteriosa e rodeada de preconceitos na época) eram tratados. Foi um projeto um tanto ousado e muito comentado, no qual foram feitos murais nos jardins e na arquitetura do edifício, o que gerou demasiadas críticas em jornais como o *El País*. Torres García não deixava seus críticos sem resposta, e entendeu que era necessário promover com os alunos periódicos como *O Removedor*, em que escreviam sobre seus estudos, descobertas e tanto neles davam suas respostas.

O desejo de integração não foi realizado só no hospital. Pintaram fachadas de casas e fizeram as publicações como *Circulo e Quadrado*. Segundo o aluno e artista Julio Alpuj:

Muita gente se opôs ao *Taller*; a gente do círculo de Belas Artes, por exemplo, onde havia um comprometimento político muito forte, porque os comunistas quiseram afiliar a Torres e ele disse que não, que era um artista e não um político. E então as coisas não se fizeram fáceis, Torres criticou muito o estado da arte e do ensino da arte no Uruguay [...] ¹³⁸.

Os membros da oficina produziram um corpo significativo de trabalhos que incluía pintura, escultura, cerâmica, madeira, ferro, móveis, murais e projetos arquitetônicos. Como modelo para uma comunidade artística integrada, com a amplitude e a variedade de mídias e materiais através de um programa ativo de exposições e publicações em que variados assuntos sobre a humanidade eram tratados, não havia uma preocupação exclusiva com a plástica: “Não havia método, era o que se estava fazendo no momento. Torres inventava uma maneira e nos ensinava [...]” ¹³⁹

Após a morte de Torres García em 1949, o *Taller* continuou a funcionar por mais uma década representando anos de desenvolvimento e experimentação para o grupo seminal de artistas

¹³⁸ ALPUY, Julio. Depoimento. In: BULANTI, María Laura. **El taller Torres-García y los murales del hospital Saint – Bois**: testimonios para su historia. Montevideo: Linardi y Risso, 2007. p. 59.

¹³⁹ Ibid.

que permaneceram, como Gonzalo Fonseca, José Gurvich, Francisco Matto e Horacio Torres, marcados pelo florescimento de suas personalidades e estilos individuais.

Ao final da década de 1950, no entanto, os principais membros do *Taller* tinham deixado o Uruguai, a fim de prosseguir com as suas próprias carreiras nos “centros da arte” como fizera o *maestro*. Após o fim oficial do *Taller* em 1962, o grupo seminal de artistas continuou a desenvolver aspectos-chave dos ensinamentos de Torres García por suas próprias perspectivas. Um dos grandes legados do artista, no entanto, implicou em propor, desde a América Latina, a não cópia de modelos externos continuando a longa tradição de arte pré-hispânica que havia sido obscurecida por séculos de dominação colonial e de imposição de estilos estrangeiros.

Faz-se importante resgatar estas atuações em torno do ensino da arte fora das academias na primeira metade do século XX na América Latina, como a experiência do artista Almir Mavignier (1925) no Ateliê de Pintura e Modelagem da Seção de Terapêutica Ocupacional do Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro (atual Museu de Imagens do Inconsciente), entre os anos de 1946 e 1951, no Rio de Janeiro, como já citamos em nosso primeiro capítulo. Elas geraram espaços de instauração de práticas coletivas, compartilhadas em contato social, e também na clausura, sendo espaços idiossincráticos em suas constituições, contraditoriamente habitando profundamente a modernidade e a crença na forma e anunciando sua representatividade controlada, limitada a núcleos e atores sociais selecionados.

Torres García, sujeito do século XIX para o XX, atravessou e intuiu como artista circulante que viu a guerra nascer na Europa, a vivência de demasiadas falências. “Ainda era possível no século XVIII imaginar os grandes processos da vida moderna como estando centrados no indivíduo sujeito da razão [...]”¹⁴⁰, entretanto, o indivíduo soberano da modernidade vai assumindo uma certa descentralização em meio ao surgimento dos grandes centros urbanos, que nasce junto com a visão do indivíduo sociológico, uma concepção tanto da sociedade capitalista de classes revelada por Marx¹⁴¹, “emergiu então uma concepção mais social de sujeito, o indivíduo passou a ser visto como mais localizado e ‘definido’ no interior dessas grandes estruturas e formações sustentadoras da sociedade moderna”¹⁴². O homem do século XX, com a população, a urbanidade e a multidão crescente, nos anuncia que o sujeito é ser constitutivo de outro, de outros, mas carrega consigo seu contraponto, a solidão.

¹⁴⁰ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós – modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 29.

¹⁴¹ MARX, Karl. **O capital: crítica de economia política**. Livro I: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2013. p. 113. Tradução de Rubens Enderle.

¹⁴² HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós – modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 30.

Em vez de levar a desejada emancipação, o progresso das técnicas e da “Razão” permite, através da racionalização geral do processo de produção, a exploração do hemisfério sul, a substituição cega do trabalho humano pelas máquinas, além do recurso a técnicas de sujeição cada vez mais sofisticadas. Assim, o projeto emancipador moderno foi substituído por inúmeras formas de melancolia¹⁴³.

Torres García sente a crise de um humanismo equivocado gestado com o pensamento da razão que extrapola os muros das nações, em seus trabalhos a crise gerada no seio do século XIX é sintoma irrevogável, sua obra cria sistemas em que a convivência dos opostos é possível: universal-local, indivíduo-coletividade, espiritualidade-razão, ancestralidade-vida moderna. Como luzes de apontamentos para um pensar artístico ético intui:

Entre a submissão completa a uma cultura homogeneizante e a afirmação intransigente de uma tradição imóvel, instaura-se, portanto, um intervalo de recriação e reinscrição identitária do local que é irreduzível a um ou a outro desses polos extremados¹⁴⁴.

Em meu tempo (falo em cerca de 1900) os artistas todos, bons e ruins, tinham o costume de falar de sentimento: eu sinto isso, ou não o sinto, ou isso é muito sensível. Pouco a pouco, essa maneira de se expressar foi-se perdendo e **foi sendo substituído o sentir pelo pensar**. E sobre a inteligência (o pensar) se quis fundar tudo. Por isso as contas não deram, e é a falta de humanidade que se encontra na arte. Bem: a arte grega era serena, mas não fria, era estética, pura, mas tinha humanidade. Isso porque era pensada e ao mesmo tempo sentida¹⁴⁵.

A Escola do Sul é a intuição do ser que necessita de outro, da coletividade é necessária, onde o pensar junto é uma forma de trilhar novos caminhos para esse ser da individuação onipotente. Torres García propõe a elaboração de mecanismos comunicativos, como estratégias coletivas frente à destituição de um artista de ateliê, entrincheirado, inventando mecanismos, antídotos para um novo inventar humano, e extemporaneamente retoma que a mítica é fundamental ao homem: o mistério nos constitui.

¹⁴³ BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p.16

¹⁴⁴ ANJOS, Moacir. **Local/global: arte em transito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 30

¹⁴⁵ TORRES-GARCÍA, Joaquín. La recuperación del objeto: lécion IV. **Museo Torres García**, Montevideo, 1948. Disponível em: <http://www.torresgarcia.org.uy/uc_72_1.html>. Acesso em: 03 jun. 2015. Livre tradução.

5 Zonas de contato: rituais, ressonâncias e reversibilidades

Nos ensinaram a ver a arte como atividade apolítica, carente de consequências políticas, a partir de sua operação em um espaço não político. Quando a política entra em nosso trabalho, fica confinada em um **conteúdo residual**. Tranquiliza nossa consciência mas não nos obriga a revisar nossas estratégias. Não alcançamos a ver que a política não se reduz somente ao conteúdo de uma forma simplista. Vivemos o mito alienante de que somos primeiramente artistas. Não somos. **Somos primordialmente seres éticos que distinguem o bem do mal, o justo do injusto, não somente no âmbito individual, mas também no âmbito comunitário e regional.** Para sobreviver eticamente, necessitamos de uma consciência política que nos ajude a compreender nosso meio e a **desenvolver estratégias para nossas ações.** A arte se converte no instrumento de nossa escolha para implementar essas estratégias. **Nossa decisão de ser artistas é política independente do conteúdo de nosso trabalho. Nossa definição de arte, de qual cultura servimos, de qual público escolhemos como audiência, do que há de modificar nosso trabalho são, todas, decisões políticas.** (grifo nosso).¹⁴⁶

5.1 No espaço e no tempo do ritual

Diante de nós, tanto com as *Pragmáticas Pedagógicas* do artista cubano René Francisco e *A guerra* [...] do artista colombiano Juan Manuel Echavarría, encontramos práticas que atuam na inauguração de rituais que evocam o espaço e o tempo na cultura, desde a sociedade como território de atuação. O trabalho de René em Cuba a partir de artistas-alunos em atuação externa aos espaços do ISA, e Juan Manuel desde Colômbia na imersão de dois anos em ateliês de pintura para contar, fazer nascer às memórias dos atores da guerra do narcotráfico deste país. Ambos artistas formam escolas, fundam práticas, provocam no tempo o espaço.

Essas práticas artísticas acionam um ritual, articulam proposições que atuam na cultura, na história de seus territórios, em tempos-espaços modelados pela troca. São políticas, delimitam uma atuação consciente de seu contexto e direcionadas ao público primeiro com quem falam, os participantes – que também são autores. Atuam nas “desmemórias”, no caso de *A Guerra* [...], para acessar uma história vista desde o outro lado (pelo autor da guerra), e em *Pragmáticas Pedagógicas* instaurando uma ampliação de conhecimentos culturais entre alunos de arte e sociedade, para que suas práticas artísticas não apenas reverberem um estado autocentrado da arte, mas que amplifiquem a complexidade cultural por meio da pedagogia, fazendo ver o que o indivíduo-cidadão cubano deseja e ampliando um espaço para formação de artistas cognoscentes. Ambas as práticas recorrem ao outro, necessitam do outro como

¹⁴⁶ CAMNITZER, Luis. *Arte estado y no he estado*. Montevideu: Editorial HUM, 1987. p. 93. Livre tradução.

espaço de troca, colocam em circulação os esquecimentos dos traumas (da guerra), ou o esquecimento dos desejos (devido a precariedade da vida e sua objetividade forjada).

Apontam a necessária recuperação da cosmogonia, que teve sua importância denegrida em detrimento de um pensar universal, que tentou propor ao mundo as utopias, sempre alhures, provocando o esquecimento de territórios e de culturas. “E assim, renunciando a sonhar o porvir, vemo-nos empenhados a lavrar o **inventário do presente** como se quiséssemos frear o ritmo das destruições que se operam em nome da eficácia, da demografia e da produção. (grifo nosso)”¹⁴⁷ Neste inventário, não somente estaríamos dispostos a inaugurar o tempo do agora, mas ainda queremos conseguir enxergar os resquícios, os rastros invisíveis, que sobrevivem na contracorrente das oficialidades da história e das instituições que validam as manifestações culturais selecionadas.

A Escola do Sul de Joaquín Torres García como um inventário de culturas apagadas, ainda sonhava em ser universal, em propor uma forma-simbólica que reunisse temporalidades em um apanhado geométrico, transcultural e político como o *Universalismo Construtivo. O Mapa Invertido*, entretanto, proclama um ponto, uma localidade, a intuição de Torres propõe uma *zona de contato*, dela o universo resplandece. Este é um artista paradigmático, pois expõe a crise, a necessidade de reversibilidades locais, anticoloniais.

O que estamos chamando de *zonas de contato* poderíamos vislumbrar em um desejo na passagem do moderno ao contemporâneo, em que a forma vai se tornando desforma, assumindo contágios, ressonâncias, aludindo a singularidade temporal de um acontecimento que necessita de contato. O “conteúdo” é a contaminação, é o que gera, o que escoia, ou mesmo o que silencia. Em Juan Manuel Echavarría e René Francisco as formas são as singularidades dos sujeitos, não podem ser contidas em uma linguagem contingente-universal, são particularidades, instauram o espaço, contrariamente a buscar o espaço.

Juan Manuel Echavarría e René Francisco vinculam-se “aos outros” da sociedade que pertencem, eles não se associam entre eles para criar movimentos, para propor modelos ao mundo como seus predecessores modernos fizeram, eles propõem rituais àqueles que ‘entendem’ que teriam a nos dizer – e não temos tampouco acesso a esses dizeres. Como arqueólogos interpelam sujeitos propondo a participação em rituais que possam fazer nascer o que deles tampouco sabemos, por esquecimentos opressores, ou mesmo por uma invisibilidade que é factível à maquinaria das desigualdades representacionais, como se da particularidade pudesse brotar um conhecimento que extrapole a localidade.

¹⁴⁷ AUGÉ, MARC. **O antropólogo e o mundo global**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014. p.120-121.

As dores dos autores da guerra são de todas as guerras e atrocidades, reverberam em uma dor mais profunda, são partilhas de sentimentos comuns, mas sua localidade e individuação as fazem politizadas, as particularidades desta guerra apontam para a própria Colômbia, não a destituem de sua história particular, e não abolem um mundo global que operou as mazelas de uns provocadas por outros, como sabemos das histórias dos países da América Latina.

E se em uma sociedade capitalística torna-se tarefa árdua tentar encontrar onde estão os desejos que não podem ser comprados, como fazê-los existir em suas individuações no socialismo? O que fazem na Primeira Pragmática Pedagógica *A Casa Nacional* é inventariá-los e realizá-los na convivência.

Tomado de um olhar descrente em relação as assunções racionalistas da modernidade Torres Gracia propõe a dobra no tempo e no espaço, coloca-se frente a arte “ocidental”, liberando-se a um trânsito geográfico, para *territorializar* as falas que escapam as formulações restritas: elas vazam pra cultura, pro presente de onde se esta, e se encanta, e se encarna em Montevideú, na reinvenção moderna da ancestralidade perdida em meio aos sonhos vanguardistas de futuro.

A intuição da necessidade do tempo da instauração em Torres, ambos os artistas, Juan Manuel e René convocam para suas práticas em uma ritualização que possa fazer encarnar no tempo presente desvelamentos de particulares em coletivos, uma atitude política na escolha da coletividade e da estratégia a ser utilizada. Nas oficinas de *A guerra* [...] os pintores conviviam com suas próprias histórias e com a daqueles que também se colocavam a narrar, outros autores da guerra, provocando o fardo solitário a carregar como coletivo, tornando-o menos doloroso. Com as *Pragmáticas Pedagógicas*, René Francisco provoca o compromisso com a sociedade pelas novas gerações de artistas cubanos frente a incerteza e a instabilidade da situação que atravessa seu país a partir dos anos noventa. Era preciso inventar um meio.

“A reativação da vida ritual é uma necessidade vital: somente ela permite fugir ao isolamento mortífero e à regressão que mitifica o tempo dos começos. Necessitamos da relação com o outro e, portanto, com o futuro”¹⁴⁸. A necessidade ritual descrita por Marc Augé contrapõe o mito – este opera a paralização do movimento construindo uma visão ‘moralizante’. Nos rituais se interpõe uma ética, pois eles recorrem a fazer movimentar ‘uma questão social’ ou íntima, uma pergunta, uma energia, um apagamento da memória.

¹⁴⁸ AUGÉ, MARC. *O antropólogo e o mundo global*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014. p. 126.

5.2 Ritos para exposições?

A instauração desses rituais implicariam também no próprio “campo de atuação” do artista e da arte, em que influem? Como essas práticas geram modificação ética em relação aos mecanismos da arte contemporânea? Como olhar estes rituais instaurados por artistas desde seus contextos pós-coloniais na América Latina sem esquecer os meios aos quais eles interpelam a sua comunicação?

Não poderíamos deixar de nos perguntar e incluir em nossa escrita um contraponto. Desde essas práticas há uma complexidade de atuação representacional que as inferem, elas circulam vocabulários no ‘campo da arte’ e seus ‘códigos’. A atuação social envolvida, de escuta e gerações de linguagens, de rupturas entre arte e pedagogia se revela (aparece ao público) nas bibliografias da arte e nas galerias e museus, sendo parte da fala da América Latina no contexto da arte contemporânea mundial, levando “questões” da Colômbia e de Cuba ao mundo. Como validar suas inferências sociais sendo elas ao mesmo tempo parte de um sistema complexo que envolve escoamentos institucionalizados e mercantilizados globais, tanto como reversibilidades de um olhar que se volta para as problemáticas sociais dos países aos quais fazem parte?

Grand Kester¹⁴⁹ vai propor que as práticas relacionais teorizadas por Nicolas Bourriaud¹⁵⁰ tenderiam a uma espécie de enquadramento de ‘objetos’ de estudos artísticos em processos relacionais, sociais, enfraquecendo uma potência de atuação que seria mais radical na própria vida, como os movimentos políticos exercidos por organizações sociais, partidos e pela própria sociedade se organizando. A preocupação de Kester tange um questionamento sobre as reais convergências das práticas artísticas como potência de atuação no campo social, pois, a seu ver, muitas vezes elas terminam – ou o próprio processo já prevê que terminem – em um mimetismo da sociedade em questão, por estarem mais envolvidas em estetizar as relações do que em instaurar modelos mais libertários e igualitários, engajados nos espaços – tempos do comprometimento – devido à vinculação com as instituições, com as teorias e o mercado da arte, orientados primordialmente para a análise de objetos e imagens individuais entendidas como o produto de uma única inteligência criativa.

Há que se refletir sobre essas visões opostas: práticas imersivas sociais ou estetização de relações? Pois tanto esses processos estariam também provocando uma inversão de um olhar

¹⁴⁹KESTER, Grand. Colaboração, arte e subculturas. **Colarte digital**, [São Paulo], 2010. Disponível em: <<http://www.colartedigital.art.br/?p=108>>. Acesso em: 04 jan. 2015.

¹⁵⁰BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

para atuar em sociedade, como nos convoca a pensar Canclini sobre “o agravamento de conflitos sociais como a consequente tomada de consciência de artistas e intelectuais acerca das implicações extra-artísticas de seus trabalhos na América Latina”¹⁵¹. Assim, como em uma encruzilhada, nos vemos em uma posição forçosa, tanto para acreditar veementemente na atuação das práticas artísticas no tecido social, ou para desacreditar totalmente se optarmos por um olhar crítico em relação ao mercado ao qual se vinculam suas poéticas.

Entendemos, entretanto, que os paradigmas colocados devem ser abordados não como uma crença em um caminho em detrimento ao outro o problema é a anulação de um em detrimento de outro. As práticas instauradas por René Francisco e Juan Manuel Echavarría são transversais sendo pedagogia, terapia e sociologia rompendo, muitas vezes, as barreiras rígidas destes saberes, mas tanto também abordam uma tautologia da arte, se vinculam aos ‘fins a que se orientam os produtos da arte’, mas tanto são irruptivas, vazam ao produto em seus espaços tempos de instauração e inauguração de rituais, na invenção de mundos possíveis. Estaríamos abordando a convivência dos opostos?

Não. Sei que ainda não estou sentindo livremente, que de novo penso porque tenho por objetivo achar - e que por segurança chamarei de achar o momento em que encontrar um meio de saída. Por que não tenho coragem de apenas achar um meio de entrada? Oh, sei que entrei, sim. Mas assustei-me porque não sei para onde dá essa entrada. E nunca antes eu me havia deixado levar, a menos que soubesse para o quê¹⁵².

¹⁵¹ CANCLINI, Nestor. **A socialização da arte: teoria e prática na América Latina**. São Paulo: Cultrix, 1980. p. 22.

¹⁵² LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998. p. 5.

6 Considerações finais: Zonas de contato

Zonas de contato entre arte e sociedade fazem vazar suas delimitações rígidas provocando uma politização do próprio ato artístico, optando por *com quem*, por *quanto tempo*, com *quais questões* decide-se transitar, são, neste sentido irruptivas e indulgentes. Mas são também tradicionais no que tange as transformações do próprio contexto das artes visuais, como aborda Mosquera:

As ações mesmas não acionam sair fora da arte. Em boa parte dos casos as obras sofrem o fatalismo do fetichismo aurático: tendem a legitimar-se no tradicional espaço circunscrito e não nas esferas onde se praticam as ações. Afinal é o campo da arte para onde apontam¹⁵³.

Não há um lugar seguro, não só para a arte, o problema está mais envolto em como os espaços-tempos das invenções são irrompidos e transformados em produtos na sociedade capitalística, sendo eles arte, sociologia ou quaisquer que sejam seus campos de atuação.

Juan Manuel Echavarría não é um guerrilheiro, René Francisco tampouco é um morador humilde de um solar vivendo precariamente, Joaquín Torres García, era filho de europeu e viveu mais da metade de sua vida na Europa, uma contradição? O artista como o outro?

Seria apenas tornando-se o artista o mesmo, ou um político, ou um engajado de ONG uma posição ética de atuação e reverberação? É possível ser o mesmo sendo outro? Quantos outros não há de naturezas diversas em nós mesmos? Simular rituais não teria também a encarnação de inventar a vida de si?

René Francisco é um artista que articula de dentro da instituição propor o fora das instituições por via da pedagogia, Juan Manuel migra para os campos da guerra mas retorna para fazer as imagens suplantarem os ateliês e tomarem as exposições. Em que medida as práticas que trazemos para o nosso trabalho podem ser olhadas com novas lentes?

Eu antes vivia de um mundo humanizado, mas o puramente vivo derrubou a moralidade que eu tinha?¹⁵⁴

Elas encontram-se em um direcionamento de invenção de produção de subjetividade, imergindo na própria sociedade em que fazem parte, seus contextos, angústias graves como é o caso dos guerrilheiros em *A guerra* [...], este artistas já não creem que a ‘arte pela arte’ faça

¹⁵³ MOSQUERA, GERARDO. El arte em tempos híbridos. In: **VISITING minds 2013**: pedagogia radical: el arte como educación. Panamá: Sarigua, 2015. p. 194.

¹⁵⁴ LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998. p. 5.

sentido algum, avançando nas fronteiras deste conhecimento e dos locais onde fazem imersão, na ruptura das “paredes do ateliê”, na atuação com sujeitos desejosos, ou esquecidos de seus desejos.

Seria possível encontrar respostas para a complexidade envolvida na própria operação do artista, que nas artes visuais possui um campo de atuação restrito para o ‘escoamento’ de sua criação? Seria apenas a sua criação? O seu nome como orquestrador de um processo? Não estaríamos em um momento de mudanças profundas no que tange, obra, arte, artista, mundo, sociedade, individuo, coletividade? A arte dos países subdesenvolvidos não explorariam a radicalidade dessas dicotomias, estando elas atuando na precariedade de estruturas institucionais e sociais?

Sem espaços de conforto, nossos olhos são provocados por essa linha limite entre prática, exposição e autoria. Como o campo de sobrevivência do artista que aliena novas atuações, que já não cabem nos moldes unilaterais, podem ser radicalizados? Ou olhamos pela perspectiva de Grant Kester: nos desiludimos com estas atuações, pois nada mais fazem que provocar espaços de representação que em sociedade e no fluxo da vida seriam mais atuantes? Optamos por acreditar que o terreno é arenoso, pois nestes casos a vida de outras pessoas estão como parte principal destas ações, elas se dirigem a outros que muitas vezes não participam da cadeia de toda a negociação dos circuitos e vendas. A arte não está mais nos museus e galerias, porque ela termina neles? Já sabemos, entretanto, o que nos parece instigante é o fato destes artistas perceberem e criarem estruturas para suas atuações com outros atores, Juan Manuel Echavarría por exemplo, criou uma Fundação (Pontos de Encontros) para conceber trabalhos como *A Guerra* [...] e René Francisco fez de sua vida e ateliê prática pedagógica compartilhada com seus alunos, extrapolando as estruturas artista x museus, e Torres García funda a primeira escola de arte do sul.

O que está em jogo é algo complexo, que tanto propõe a instauração de rituais, de irruptivas das práticas artísticas como pedagógicas, auto-infringentes, mas há que se olhar para a reversibilidade ‘dos locais da arte’, para a reversibilidade sobre onde e como partilhamos uma ética de atuação da arte desde países que tiveram suas culturas e histórias apagadas. A coletividade é invariavelmente um lugar de atuação, pois a arte como uma caixa aberta acolhedora de vozes dissonantes provoca uma produção transversal que coloca em pergunta as forças institucionais operantes, mesmo ainda sendo elas armadilhas e parte da cartada final. Entretanto, o tempo do encontro, o tempo da ressonância acústica são instauradores. Reverberam em um tempo no espaço, que não contamos, não fixamos. A arte lida com abismos, com vazios, não é um local confortável, gera perguntas, e se perguntas quando

nascem são reviradas de si, provocam assim, a inventividade do náufrago, na zona de contato aonde tudo é encontro e ao mesmo tempo vazio.

Os estudos de caso que nesta dissertação apresentamos, foram minuciosamente selecionados pelo encantamento, e pela sorte de tê-los vivido, ter sido tocada por eles em uma zona experimental, ou tanto no encontro com a ideia intrigante de ser a arte geradora de escola, como inaugurado desde o sul por Torres García.

Estas palavras, aqui postas, acreditaram que não somente o que nos faz duvidar ou criticar possa ser objeto de estudo, mas aquilo que nos aponta o abismo, aquilo que não é para ser resolvido, por crer que outros afetos fazem brotar uma crítica ética que não foge, e um tanto opta, por se enamorar e se desencantar ao mesmo tempo nas frases e nos encontros com os autores que conversamos e com o olhar distanciado no tempo da experiência revista em texto. A escolha, entretanto, acredita que, as práticas artísticas estudadas, movem novos caminhos de reviradas na arte, em rupturas de suas tradições para o século XXI, lidando com o tempo da invenção da vida na vida que fala, rompem e desvirtuam as arestas rígidas, ao mesmo tempo reverberam suas contradições. São também provindas de países, e são parte de períodos históricos que por suas mazelas suplicam novas falas - não, não estamos falando de artistas heróis, são conjunturas que se encontram.

E no final destas palavras, a Casa Daros, onde muitas dessas experiências ocorreram como inspirações, que optou por ver a arte como educação, e que gerou estas reflexões e palavras, anuncia o fechamento de suas portas e janelas, pelo menos no que tange o projeto com arte latino-americana e a concepção pedagógica, talvez a pedra e o cal sejam mantidos. Assim, nos vemos órfãos novamente, como se a negociação artista, educação e instituição, mais uma vez nos mostrasse a face da voz final, mas, entretanto, assim como raivosa e amorosa ao mundo a arte como potência do encontro, que pertence a uma natureza não comportável, ao não caber, continuará sempre.

As baratas, como a engolida e digerida por G.H, são formadas de massas brancas que encarnam a profundidade da vida e sua revirada, as estruturas de conforto rompem no ar, que gera, se seguirmos com a linguagem da criação, da fala, não adoecimentos, nas zonas de contato.

REFERÊNCIAS

- ALFONSO, Luciano. Torres Garcia: el norte del sur. **Vimeo**, [s.l.], 2011. Disponível em: <<https://vimeo.com/56656476>>. Acesso em: 01 fev. 2015.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia Pau-Brasil. Correio da manhã, 1924. **Tropicália**, [São Paulo], [2007]. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/manifesto-da-poesia-pau-brasil>>. Acesso em: 08 fev. 2015.
- ANJOS, Moacir. **Local/global: arte em transito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- AUGÉ, MARC. **O antropólogo e o mundo global**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- AUSTEN, Peter. ISA Cuba. **Flickr**, [Cuba], [2006]. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/peterausten/395115011>>. Acesso em: 12 jul. 2015.
- BAKHTIN, M.M. **Toward a philosophy of the act**. Austin: University of Texas Press, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaiévitch. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 1995. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**, São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas I**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERLINER, Eduardo. **Entrevista: de que forma as relações do espaço-tempo impactam na pintura contemporânea ou em sua pintura?** [março, 2014]. Rio de Janeiro: Atelier do artista, 2014. Entrevista concedida a Bia Jabor, João Albuquerque e Roberta Condeixa para a preparação do material educativo Fazer e ver a Pintura – Encontros 3.
- BLOCH. Ernest. **O princípio esperança**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BULANTI, María Laura. **El taller Torres-García y los murales del hospital Saint – Bois: testimonios para su historia**. Montevideo: Linardi y Risso, 2008.
- CAMNITZER, Luis. **Arte estado y no he estado**. Montevideo: Editorial HUM, 1987.
- _____. **New art of Cuba**. Austin: University of Texas Press, 1994. Edição revisada de 2003.

CANCLINI, Nestor. **A socialização da arte: teoria e prática na América Latina**. São Paulo: Cultrix, 1980.

CASA DAROS. **Fazer ver a pintura: encontros**. Rio de Janeiro: Casa Daros, 2014. Editores: Bia Jabor, Maria Luiza Sacknies, Roberta Condeixa.

CAVALLEIRO, Gabriel. **Entrevista: de que forma o projeto Pintura sob Encomenda Grátis impactou no seu trabalho?** [agosto, 2014]. Rio de Janeiro: Atelier Casa Daros, 2014. Entrevista concedida a Maíra Gerstner para o acervo de exercício pedagógico de artista.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

DIDI HUBERMAN, Georges. **O que vemos o que nos olha**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DURINI, Lucrezia de Domizio. **The felt hat a life told**. Milão: Charta, 1997.

ECHAVARRÍA, Juan Manuel. **Corte de florero**. Warminster: Becotte & Gershwin, 1998.

_____. **Entrevista: depoimento**. [abr. 2012]. Bogotá: Atelier do artista, 2012. Entrevista concedida a Roberta Condeixa e Eugenio Valdés Figueroa para a exposição Cantos Cuentos Colombianos.

_____. **La gran catarata**. Bogotá: [s.n.], 1981.

_____. **La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica**. Bogotá: Fundación Puntos de Encuentro, 2009.

_____. **Moros em la costa**. Bogotá: El Áncora, 1991.

_____. **Mouth of ash = bocas de ceniza**. Milano: Edizione Charta, 2005.

ELIGIO, Antonio. **René Francisco: del arte a la pedagogía**. La Habana: Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. 2010. Encontro organizado por Magaly Espinosa em maio de 2010.

EVANS, Fred. **Multivoiced Body. Society and communication in the age of diversity**. New York: Colombia University Press, 2009.

FÓRUNS: Juan Manuel Echavarría: a guerra que não enxergamos: desenterrar e falar. Produção de Casa Daros. Rio de Janeiro: Casa Daros, 2013. 1 DVD (22 min).

FOUCAULT, Michel. Une esthétique de l'existence:entretien avec A. Fontana. **Le monde**, Paris, n. 15-16, p. xi, juillet 1984.

FRANCISCO, René. **Água benta**. [La Habana]: [Do autor], [2008].

_____. **Ajuste de cuentas**. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, 2003.

_____. **Entrevista:** de que forma as relações do espaço-tempo impactam na pintura contemporânea ou em sua pintura? [jul. 2014]. Cuba: Atelier do artista, 2014. Entrevista concedida por Skype a Bia Jabor e Roberta Condeixa para a preparação do material educativo Fazer ver a Pintura – Encontros 3.

_____. **Entrevista:** depoimento. [ago. 2014]. Rio de Janeiro: Casa Daros, 2014. Entrevista concedida a equipe do Programa de Arte é Educação para a exposição Vânia Mignone + René Francisco – Pinturas.

_____. Heaven. **Artempo Cuba**, [Havana], 2010. Disponível em: <<https://artempocuba.com/portfolio/rene-francisco-heaven/>>. Acesso em: 03 jul. 2015.

_____. **Historias cruzadas**. [Miami]: [PanAmerican ArtProjects], [2008].

_____. Visual arts. **Havana Cultura**, [La Habana], 2011. Disponível em: <<http://havana-cultura.com/en/visual-arts/rene-francisco-rodriguez>>. Acesso em: 05 jul. 2015.

FRANCISCO, René; FIGUEROA, Eugenio Valdés. Horizontal interactions: pedagogy and art in contemporary Cuba. **Parachute**, La Habana, n. 125, 2007. Special issue.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia:** saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

FREUD, Sigmund. **L'inquiétante étrangeté et autres essais**. Paris: Gallimard, 1985.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

GEOMETRIC abstraction: Latin American art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection. Cambridge: Harvard University Art Museums, 2001.

GONZÁLEZ, Miguel. **Colombia:** visiones y miradas. Cali: Feriva, 2010.

GUATARRI, Félix. **Caosmose**. São Paulo: Editora 34, 1992.

HABERMAS, Jürgen. **The theory of communicative action.** Reason and the rationalization of society. Boston: Beacon Press, 1984. v. 1.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós – modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HERZOG, Hans-Michael. **Cantos cuentos colombianos:** arte contemporânea colombiana. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

HUBERMAN, Didi. **O que vemos o que nos olha**. São Paulo: Ed.34, 1998.

KESTER, Grand. Colaboração, arte e subculturas. **Colarte digital**, [São Paulo], 2010. Disponível em: <<http://www.colartedigital.art.br/?p=108>>. Acesso em: 04 jan. 2015.

LACAN, J. **Le séminaire, livre XI:** les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Paris: Seuil, 1973.

LARA, Fernando. Cartografias imprecisas: mapeando arquiteturas contemporâneas na América Latina. **Vitruvius**, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.150/4507/pt>>. Acesso em: 08 fev. 2015.

LATIN American artists of twentieth century = artistas latinoamericanos del siglo XX. New York: Museum of Modern Art, 1993. Disponível em: <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/7113/releases/MOMA_1993_0020_6-14.pdf?2010>. Acesso em: 03 jun. 2015.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

MACIEL, Pedro. A arte como destino do ser. **Digestivo Cultural**, Belo Horizonte, 2002. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=8&titulo=A_arte_como_destino_do_ser>. Acessado em: 01 jul. 2015.

MARK. **Entrevista:** de que forma o projeto Pintura sob Encomenda Grátis impactou no seu trabalho? [agosto, 2014]. Rio de Janeiro: Atelier Casa Daros, 2014. Entrevista concedida a Maíra Gerstner para o acervo de exercício pedagógico de artista.

MARX, Karl. **O capital:** crítica de economia política. Livro I: o processo de produção do capital. São Paulo: **Boitempo**, 2013. Tradução de Rubens Enderle.

MERIDIANOS: Vânia Mignone + René Francisco Rodríguez. Produção: Casa Daros. Rio de Janeiro: Casa Daros, 2014. 1 DVD (66 min.).

MORAIS, Frederico. **Artes plásticas na América latina:** do transe ao transitório. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1979.

_____. **I Bienal de Artes Visuais do Mercosul.** Porto Alegre: FBAVM, 1997.

NOGUEIRA, Franey. **Entrevista:** de que forma o projeto Pintura sob Encomenda Grátis impactou no seu trabalho? [agosto, 2014]. Rio de Janeiro: Atelier Casa Daros, 2014. Entrevista concedida a Maíra Gerstner para o acervo de exercício pedagógico de artista.

PAZ, Otavio. **O arco e a lira.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PINTURA sob encomenda grátis. Produção de Casa Daros e René Francisco. Rio de Janeiro: Casa Daros, 2014. 1 DVD (13 min.).

ROCA, José Ignacio. **Transhistorias:** mito y historia en la obra de José Alejandro Restrepo. Bogotá: Biblioteca Luis Angel Arango; Banco de la República, 2001.

ROCHA, Luiz. **Entrevista:** de que forma o projeto Pintura sob Encomenda Grátis impactou no seu trabalho? [agosto, 2014]. Rio de Janeiro: Atelier Casa Daros, 2014. Entrevista concedida a Maíra Gerstner para o acervo de exercício pedagógico de artista.

RODRIGUEZ, Fania. O Estado avança, mas não ganha a luta. **Revista caros amigos**, São Paulo, n. 177, 2011.

ROLNIK, Suely. Antropofagia zumbi. In: ENCONRO INTERNACIONAL DE ANTROPOFAGIA, 2005, São Paulo. São Paulo: Sesc Pompéia, 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vil8cWpGsIc>>. Acesso em: 03 abr. 2014.

_____. **Cartografia sentimental**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado, cultura de memória e guinada subjetiva**. Minas Gerais: UFMG, 2007.

SENNETT, Richard. **Juntos: os rituais, os prazeres e a política de cooperação**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE TEORÍA SOBRE ARTE CONTEMPORÁNEO, 7, México, 2010. **Sur, sur, sur**. Ciudad de México: Patronato de Arte Contemporáneo, 2010. TORRES-GARCIA, Joaquín. Grafismo infinito. **Sothebys**, New York, 2014. Disponível em: <<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/latin-american-art-n09152/lot.20.html>>. Acesso em: 05 jan. 2015.

TORRES-GARCIA, Joaquín. La recuperación del objeto: lécion IV. **Museo Torres García**, Montevideo, 1948. Disponível em: <http://www.torresgarcia.org.uy/uc_72_1.html>. Acesso em: 03 jun. 2015.

_____. Taller Torres-Garcia. **Cecilia de Torres**, New York, [1993]. Disponível: <<http://www.ceciliadetorres.com/taller/enlarge/324>>. Acesso em: 04 jun. 2015.

URIBE, Victoria. **Matar, rematar y contramatar**. Bogotá, D.E: Centro de Investigación y Educación Popular, 1990.

VISITING minds 2013: pedagogia radical: el arte como educación. Panamá: Sarigua, 2015.

APÊNDICE A – Entrevista com Juan Manuel Echavarría

Transcrição da entrevista* realizada com o artista Juan Manuel Echavarría em Bogotá, em abril de 2012, sobre o Projeto *La Guerra que no hemos visto un proyecto de memoria histórica* (A guerra que não vimos um projeto de memória histórica).

*Viagem-pesquisa para Bogotá/Cali entre os dias 28.03 e 17.04 de 2012 para entrevistar os artistas da Coleção Daros Latinamerica que fizeram parte da exposição Cantos Cuentos Colombianos em março de 2013 na Casa Daros. A proposta era reunir material para a publicação *Encontros 1* e elaborar a programação de Arte é Educação.

Local: Casa e Ateliê do Artista, Bogotá.

Data: 03/04/2012

Propositores da conversa:

Equipe Casa Daros:

Eugenio Valdés Figueroa – Diretor de Arte é Educação

Roberta Condeixa – Coordenadora do Programa de Arte é Educação

Participaram também da conversa:

Johairo (assistente de Juan Manuel e participante do Projeto *La Guerra que no hemos visto*), Fernando Grisales (assistente de Juan Manuel), Noél Gutierrez (cantor da obra *Bocas de Ceniza* e assistente de Juan Manuel).

Transcrição original em espanhol (livre tradução)

Encontro 1

JM-Juan Manuel Echavarría

Jo-Johairo

E-Eugenio Valdés Figueroa

R-Roberta Condeixa

F-Fernando Grisales

N-Noél Gutierrez

J. M: A base destas oficinas é a confiança que se cria com as pessoas. Muitos não quiseram pintar, não é verdade Johairo?

Jo: Por medo, desconfiança e temor. Toda a coisa ilegal do País, medo de ser julgados pelas coisas que sabem e que não querem contar.

E: De ser incriminado por aquilo que contas?

Jo: Muita gente, claro, sabe de muita coisa, mas não as mostrarão assim como são. Durante o processo a confiança é construída, pouco a pouco.

E: A pintura não poderia ser incriminatória, porque é pintura.

Jo: Mas vêem-na como algo acusatório, pois estão plasmando algo que para eles é verdade, e creio que de certo modo se comprometeram, que estão contando algo. Esse é um assunto delicado.

J. M: Mas conseguiram realizar. Para eles são suas verdades pintadas. Quero fazer uma pergunta aos pintores que estão aqui: Estas histórias que são pintadas, havia a possibilidade de contá-las com palavras ou foi graças ao pincel que puderam contar estas histórias?

N: Não é o mesmo, pois creio que se tivessem contado com palavras nunca seria igual. Os detalhes não poderiam ser narrados da mesma forma com palavras.

J. M: Johairo, esta história que você nos contou ao pintar, crê que seria possível contá-la com palavras?

Jo: Creio que criar esta obra foi como trazer à tona toda uma memória pronta para desaparecer. Quem se preocupa com as memórias? Ninguém. Eu creio que neste caso a questão foi mostrar tudo o que estava guardado em nós. Existem mínimos detalhes, que se você os narra não conseguirá contar tudo, mas se você os pinta, então contará bem mais do que por meio de palavras.

R: Qual foi sua experiência na guerra da Colômbia?

Jo: Eu fiquei grande parte da minha vida ao lado do narcotráfico. Eu extraía a coca, fazia todo o processo, participava do cultivo ilícito. Estava em contato tanto com a guerrilha como com os paramilitares. Eu era ao mesmo tempo a autoridade e o Povo, entre muitas outras coisas. Depois fui para o exército, mas estava doente, em recuperação, e conheci a Fundação enquanto estava imobilizado, parado. Trabalhei nove meses numa oficina com os rapazes do exército, que foi o mais difícil, pois existem regras específicas no que diz respeito a troca de informações. É preciso realizar missões de inteligência e nos perguntavam sempre quem era este senhor que lhes diziam coisas só por dizer. Para saber se eram pessoas de bem.

R: Juan, você não teve problemas com estas pessoas? O exército e a guerrilha não ficaram preocupados com o que estava acontecendo? Não fizeram alguma represália?

J. M: Não, porque a prefeitura de Bogotá me dava permissão de trabalhar com estes rapazes que estavam parados, ex-guerrilheiros.

E: Quando da exposição em Bogotá e em Cali, você teve alguma dificuldade? Alguém rapidamente ficou preocupado com o teu projeto, que tinha histórias demais?

J. M: Você acha que os editoriais dos principais periódicos publicaram algo sobre a exposição? É que para um comandante da guerrilha isso não é importante, não entende a arte. Nas oficinas paramilitares que eu fazia em La Ceja-Antioquia, um rapaz, entre os pintores, me avisou uma vez por telefone que havia um ex-comandante paramilitar e queria saber o que eu estava fazendo com os rapazes, e porque estavam pintando as histórias da guerra, e então me dei conta de que poderiam estar organizando um sequestro que ocorreria em dois dias. Me tornei muito visível no meio de um povo com cerca de 50mil pessoas, e a notícia de que estava fazendo oficinas estava se difundindo, assim como o fato de que os combatentes paramilitares estavam criando suas próprias obras. Neste momento, tirei um tempo para pensar e decidi chama-los. Convidei os rapazes para vir à Bogotá durante três dias (longo fim de semana).

A Fundação nos alugou alguns espaços bem grandes e nos envolvíamos em oficinas de 9 da manhã até às 17 da tarde. Eram oficinas bem intensas e muito silenciosas, pois participavam aqueles que ministravam as oficinas e eles. À noite saíamos com eles para comer, tomar uma cerveja, bater-papo. Isso criou um laço muito forte entre nós. Mas como podemos confiar é o que é importante, especialmente se forem fazer workshops no Brasil. Isso só se torna possível se não julgarmos o que eles disserem, nem o que eles pintarem. E isso é crucial para que sejam abertas as portas, para que a resposta seja dada. Conforme as estatísticas foram 84 pessoas que participaram. Destas, cerca de 44, pouco mais de 50%, relataram suas histórias de guerra. Trata-se de um número muito importante, mas ainda não foi um sucesso 100 %. No início, eu me lembro de desenhar bonecas.

E: Por que na primeira vez não diziam nada?

Jo: Talvez porque não fazia ideia de como desenhar. Para nós era como um passatempo, desenhávamos bonecos; depois, gradualmente, começamos a dizer algo.

N: No início, eles não pintaram suas histórias porque não havia nenhuma confiança!

R: Que bom! Estavam começando a fazer pinturas. Não é importante apenas a confiança, mas também um processo de entender-se com a técnica, já que eles trabalham em algo novo, que não tinham feito antes.

Jo: É que eles nunca tiveram um pincel. E que a pintura é uma coisa, o primeiro desenho que vem a um é um coração, é uma cápsula rara. Então em pouco tempo um já está entediado dos corações e pintou outra coisa, já começa a formar um processo. Nos primeiros dias você pinta algo muito elementar e gradualmente começa a desenvolver o processo, formulários. Isso beneficia a ninguém como a ele próprio.

E: Foi doloroso para você pintar estas cenas?

Jo: Anteriormente creio que sim, era mais forte porque eram histórias familiares, do eles que haviam passado, e é duro ter que pintá-las e contá-las. Quando você as vê prontas, então renasce toda aquela tristeza.

E: Quando você volta a vê-las, como se relaciona com elas depois?

Jo: Voltar a ver este evento, estas obras, creio que seja como voltar a reviver a dor. Creio que será sempre a mesma sensação de tristeza. É duro recordar.

J. M.: Este díptico, "O massacre de Naya", é uma coisa extraordinária. É impressionante, e foi feito por dois pintores. Um deles era Ortega. Ele nos dá o detalhe, marca o território. E é isso que é pintado... é o céu sangrento.

(mostra a obra evidenciando os elementos do quadro, os mortos, a cruz vermelha.)

O quadro está dividido em duas partes. Na parte de cima tudo é perfeito, e as pessoas continuam em seus trabalhos cotidianos, enquanto na parte de baixo aparece o massacre. É bem curiosa, fascinante esta linha divisória, porque neste país muitos vivem neste outro lado. Quando eles são pintados em suas obras, são pintados pequeninos, se pintam pequeninos. Temos que mostrar o quadro de Ulysses para que vejam as hierarquias, ou Maria Lilia, onde o comandante chama-se Maria Lilia.

E: Como funciona as paletas de cor? Vocês os ajudaram na seleção?

F: Não. Eles tinham as cores básicas: vermelho, amarelo, azul, preto e branco. Cada com seu verde, me perguntando sobre qual verde para a grama, ou como fazer a cor da pele. Eles discutiram assim: "vê que isto é mais amarelo, etc..". Então começaram a procurar sua própria combinação, experimentando os efeitos das suas gamas de cores. Cada um interpretou as

formas, cores. É muito pessoal, como cada um fez sua experiência com as misturas e com as cores diferentes.

J. M: Eles nos mostraram a geografia da guerra nessas pinturas, especificamente o caso do "massacre de Naya". Este lugar, Naya, localizado em Cauca, no sul do país. O que é fascinante é que os ex-paramilitares não sabiam o que eles iam fazer em relação aos ex-guerrilheiros. As oficinas eram independentes. Um ano depois de ir para as oficinas do exército, um rapaz pintou o mesmo massacre de Naya, testemunhado por ele. Ele pintou nesta parte aqui quando eles recebem os corpos, e pintou o fogo. Houve uma incursão nessa área, e ele tinha que ver. (mostra elementos da obra...)

R: O que é esse negro?

J. M: Como barcos... Hum... é um povoado, uma população, que é muito longe, não sabemos o que é. E aqui são pintados corpos desmembrados que em seguida são lançados nos rios para que desapareçam. Isso é uma prática muito comum na realidade. Parecia que o autor, cereja, foi algo, não se punha a contar o que tinham dentro. Ele me chama e diz: Don Juan, terminei este trabalho. Quando vou vê-lo, estes comprimidos eram verdes. Isto é, uma parte da pintura no centro era verde. Disse-lhe: "Ensina-me, porque isto é muito importante para a história da Colômbia". Chamou-me duas horas depois: tinha pintado o rio com o massacre e o campo de futebol com os mortos, que anteriormente mantinham guardados na memória.

O mais extraordinário é que foi o massacre mesmo, que aparece em uma pintura do mesmo tamanho. Continua a ser um díptico. Ele fazia parte do exército. Esta exposição foi organizada, exposta, como um díptico. Eram 17 pinturas, não couberam todas. Eles já foram vistos em Cali e Bogotá como um díptico, duas juntas. Mas eles não tinham o texto. Ele acabou de assinar com o nome do artista, David Cereza. Mas não acontece nada porque ele não é incriminador. Ele não está dizendo que ele matou.

Além do mais, uma pintura ninguém pode julgar. Mas eles estavam mais preocupados em deixar seus nomes, pois eles sabiam que eram ex-guerrilheiros, ou ex-paramilitares, ou ex-soldados. Fora isso, colocar o detalhe do nome não tinha qualquer importância. Na Colômbia, a sociedade é muito polarizada, então o problema poderia se dar em relação aos ex-guerrilheiros.

Jo: Esta é uma história familiar. O homem que está aqui é meu tio, e a garota é minha prima. Vivian na área, em uma fazenda de coca muito grande em Putumayo. Tinha uma esposa e duas filhas. Se separaram e cada um ficou com uma filha, portanto, esta é a filha que está lá.

Culpou meu tio de ser informante do estado, colaborador do exército, porque ele foi muitas vezes para Florença, a cidade. Então, um dia os guerrilheiros o amarram a uma árvore, ameaçando ele e a garota que o abraçava, querendo matá-lo primeiro.

Vendo que a garota era um impedimento, eles o disseram que não havia nenhum problema, que foi um erro, e que poderiam ir para a cidade, deixando a garota retornar. Em seguida, levou a garota para a cidade, e voltou para suas terras, porque foi dito a ele que estava tudo bem. Na realidade, já estavam prontos para matá-lo e fazê-la desaparecer. Já tinham o buraco onde iriam colocá-lo.

Entrando um senhor disse-me se eu era louco, porque eles já tinham o buraco pronto para matá-lo e que tudo foi arranjado. Eles efetivamente o mataram e enterraram. Isso aconteceu há 5 anos, e ainda está desaparecido porque é impossível chegar lá.

Eu não estava no lugar onde isso aconteceu porque eu não poderia ir, foi-me dito. A garota, que na época tinha 14 anos, suicidou-se depois de saber que o pai morreu. Psicólogos, nem nada, poderia ajudá-la. Estávamos tentados remover o corpo do meu tio, mas era impossível porque quando algo desse tipo era feito, os guerrilheiros já sabiam. Por isso, não conseguimos pegar o corpo. Até agora, era impossível levar o corpo... Esta foi a evolução em relação ao que era, antes da pintura.

R: Eu me lembro muito quando eu trabalhava com um menino da favela em um projeto, em uma ONG, e sua família inteira foi morta por traficantes de drogas. É como contar uma história semelhante. Ao garoto, era-lhe central esta experiência, porque poderia desenhá-la. A experiência me marcou muito, porque era um espaço de liberdade.

J. M: Essa história que você pinta aí, para quantas pessoas havia contado antes?

Jo: Acho que não contei essa história a ninguém, porque ninguém se importa com a vida de uma única pessoa, não? O gráfico, a pintura, é o mais importante, porque é como descarregar tudo, liberar um grande peso. Mostrá-lo em pinturas me deixa mais calmo.

J.M: A oficina teve a iniciativa de promover esses momentos de liberação, tinha um valor psicológico. Foi uma coisa muito legal, fomos estimulados então a continuar com as oficinas, apesar do terror que era ouvir essas histórias. Fazia muito bem para os artistas, individualmente, porque eles poderiam removê-lo desde dentro e colocá-los para fora! Foi um processo muito catártico, individual. Eles disseram o que sentiam ao pintar. Foi a possibilidade de contar o que não tinham podido contar, falar.

E: É como um processo seletivo, que tendemos a fazer, eliminando todo aquilo que é "feio", o que não queremos lembrar. A memória seleciona apenas aquilo que é belo. É como quando

quando se apaixonam, só vemos as partes boas! É um processo inconsciente de apagar o negativo. Como seres animais, preservamos o modelo para não repetir o erro, mas a anedota é humana.

Encontro 2

Falam sobre a obra *Requiem NN* (2006-2015)

J.M: (continuando uma conversa já começada...). Estes corpos que vocês olham e desapareceram, aqui voltaram de outro modo, voltaram outros, dando-lhes sobrenome. É um ato extraordinário de resistência, um ato heróico.

R: As famílias que perdem essas pessoas não vão buscar os parentes onde desapareceram?

J. M: Não, porque você não sabe "onde o rio traz os mortos". O interessante é que existem pessoas que foram adotados e tiveram pessoas, seres, desaparecidos. Acho que eles devem esperar por alguém em algum lugar para fazer com eles que eles estão tentando fazer.

R: E não há alguma ação do governo, de busca dos desaparecidos?

J. M: É muito difícil, porque eles são todos pobres, camponeses, então é difícil conseguir o resgate destes corpos. Agora o governo é melhor, há mais vontade política de encontrar as pessoas que faltam. Temos uma lei de Justiça e paz...

R: Quando muda a imagem?

J. M: Há imagens de túmulos que são iguais em diferentes épocas, e outros que não têm nada a ver umas com as outras. Mas eu queria fazer uso dessa metáfora das camadas daqueles que desapareceram na Colômbia, que está a multiplicar-se. Aqui, você vê que é o Daniel, o outro é Daniela, não sabe se é macho ou fêmea... É como um documentário sobre isso.

R: É como fazer a história de várias pessoas. É um documentário incrível. Pessoas transformando uma coisa muito difícil em uma coisa fantástica.

J. M: Isto, por exemplo, é escrito "Carlos", "Carlos, o Escolhido", e aqui na placa que você colocou: "Carlos Antonio. Obrigado, você fez o favor, o milagre". Peço que minha filha tenha um bom emprego. "NN" fez um milagre, então você escreve a placa. Aqui é outro: "Obrigado NN fez o milagre". A palavra, "Escolhido", quer dizer que já pedi-lhe um favor para "NN", que os outros não vêm mais, porque você já selecionou. Que nome tão Oriental, deusa Porero. Um nome fantástico.

Havia uma pessoa na vila que adotou 3 "NN" e sempre perguntava de ganhar na loteria. Ele pediu 3 porque foi uma loteria de milhões, e colocou seu nome e o nome de solteira, acompanhado de "Obrigado, NN," recebido por favor. Era um túmulo muito luxuoso porque parte do que ganhou usou para consertar o túmulo. É um trabalho feito há 6 anos, e eu tenho

mais de 40 sepulturas. A grande coisa é que o espectador se torna parte do trabalho para descobrir o túmulo, porque as fotos são impressas em papel holográfico.

Voltam a falar sobre *La Guerra...*

J. M: Esta é uma mulher pintando, uma ex-guerrilheira. É uma história extraordinária, porque existem alguns guerrilheiros muito doentes no campo de guerrilha. Em seguida, o comandante envia cinco pessoas, que os levem num carro a uma casa camponesa, para tirá-los de lá.

Mas alguém disse que o exército colombiano chega e começa a atirar nas casas, e matar as pessoas, incluindo duas crianças, o pai, e os guerrilheiros. Isso aconteceu porque os camaradas guerrilheiros que estavam tomando conta da casa foram tomar banho, e deixaram seu posto. O comandante então chega para descobrir e perguntar o que aconteceu com a esposa do falecido. Então, o Comandante chega em seguida para averiguar, e pergunta o que havia se passado para a esposa do falecido. Ela lhe diz que quer justiça, então o Comandante, em seguida, enterra vivos (como castigo) os soldados que deixaram sua posição, deixa-lhes três dias enterrados, então os mata e deixa seus corpos no rio.

Esta é a crueldade da guerra, do narcotráfico colombiano, que sempre foi assim. A mulher estava lá quando aconteceu isso, ela era uma guerrilha. O engraçado é que o trabalho é chamado de: "Morte Civil" e não "morte de guerrilheiros". Ela escolhe o nome da placa para os camponeses. O título aqui está de volta: "dor e tristeza pela morte de três pessoas inocentes", ou seja, os camponeses. Aqui há inocentes e tristezas com estas...(mostra outra obra de uma guerrilheira..)

J. M: Aqui há outro, pintado por outra guerrilheira. É um bloqueio paramilitar, ou seja, é o inimigo, mas ela está vestida de calças civis, rosa, e sai com seu cunhado. O cunhado foi morto, cortaram-no com moto-serra, instrumento para árvores de corte. Perguntei a ela porque não pintou isso, ele sendo cortado. Ela disse: "Eu não posso, é muito doloroso". Mas olha o sangue que jorrou da serra. Eu disse a ela: "E esse vermelho, que é?", e ela respondeu que era sangue. É muito interessante que os vidros de ônibus são escuros, mas ela não os pinta dessa maneira, faz o vidro transparente para poder ver a cena.

N: (continua uma conversa... comenta quadros dele)

É um campo de dez hectares de folhas de coca. 30 arrobas equivale a um quilo de coca pura. Estávamos na fazenda, eu sou o de camisa branca. Esta figura, o proprietário do imóvel, tinha muita coca. Havia 3 trabalhadores confiáveis, colombianos e equatorianos. Eles tinham muita mercadoria pronta, para vendê-la no dia seguinte, então fomos para outra fazenda.

Esta noite ouvimos tiros e pensamos que eram caçadores. Então no outro dia a guerrilha nos ligou e perguntaram o que tinha acontecido, porque havia todas essas pessoas mortas.

Tentaram nos culpar, porque nós trabalhamos lá. Então os trabalhadores de confiança, tentaram a roubar a mercadoria e mataram aqueles que estavam na fazenda, cortando o pescoço de todos os que estavam lá. Eles se foram com a mercadoria roubada e mais tarde dois colombianos mataram o equatoriano, são roubaram sua parte e partiram.

Tudo aquilo que é coletado da coca vai para a guerrilha, então quem cometeu o roubo foram simples agricultores que se tornaram criminosos devido à ambição. A pasta de coca vale muito e era mais fácil de carregar do que as folhas. Já pinte a biodiversidade da coca de todo mundo e como as florestas são reduzidas à nada, vão derrubando as montanhas. Pessoas... iam de um território para outro, colhendo coca, a fumigação usada, a erradicação. Os agricultores estão sendo deslocados de um lado para outro. São coisas que acontecem longe da cidade.

(muda o assunto...)

N: Terminei de estudar, neste sentido o batalhão foi útil para completar os estudos, sempre carregava meu lápis para desenhar.

E: Era o único que desenhava?

N: Eu era o único do batalhão que desenhava. Fazia tatuagens, inventava coisas raras.

E: Eles respeitavam o fato de você desenhar?

N: Sim. O que impressiona muito são os danos ambientais, porque nada será o mesmo novamente desde que começaram estas culturas ilícitas, sobretudo por fumigação, com uso dos produtos químicos. Há mal-formação dos alimentos, doenças.

J. M: Há o desflorestamento de grandes áreas. É um dano gigante.

E: Eles jogaram produtos químicos de aviões, pensando que era a melhor solução para acabar com os cultivos ilícitos e com tráfico de drogas. Mas eles acabaram com a coca e também com a área natural. O problema do tráfico de drogas é também agrário, e isso é muito interessante.

Encontro 3

Falam sobre outras obras

J.M: (continua de uma conversa começada..). Aqui é a área dos "Montes de Maria", uma área muito extensa da Colômbia onde a droga é levada para o Caribe. Nesta área, houveram 42 massacres, de 1999 até 2001. Acho que era uma população de 120mil pessoas.

R: Essa é uma continuação da "Escola Nova"?

J.M: É uma investigação em uma área muito extensa, não é a "nova escola", trata-se de uma população muito deslocada, com 42 massacres de 1999 a 2001, e todos eles camponeses. Assim, os grupos armados mantiveram-se com as terras dos camponeses. Mas eu fui para lá e comecei com uma escola em uma aldeia onde havia uma placa. Fui convidado porque tinha contatos lá e um dos líderes das pessoas deslocadas, em sua totalidade, mas onde não havia que nenhum morto, me convidou dez anos mais tarde. A data é muito importante: 11 de março de 2000. Nesta data, todos aqueles que viviam aqui emigraram. É um povo Africano negro. Em 11 de março de 2010, 10 anos após o regresso à aldeia para comemorar seu deslocamento; principais músicos, *sancocho*, pessoas para lembrar a deslocamento forçado. Eu estava lá e entrei na escola, completamente abandonada. Tinha duas salas de aula e tirou duas fotos das placas. Em uma das fotos da placa, quando as coloquei no computador e comecei a estudar, encontrei este conselho, pois tinha uma frase escrita, a se descascar, quase ilegível. Não vi isso quando tirei a foto. Fui ver só aqui no estúdio: "a beleza é estar vivo". Então, quando eu vi estas duas imagens (a outra é bonita também), comecei a pensar que iria investigar para ver se se tratava ou não de memórias dessas escolas de "Montes de María". Este é um projeto que já faz dois anos, e eu coloquei lá, nessa região de "Montes de Maria", é uma região muito vasta, então comecei a investigar quais são as escolas e suas memórias.

E: Todavia é uma zona de traslado?

J. M: Não, neste momento parece estar tranquilo. Eu vou a esses lugares porque descobri primeiro, são lugares muito longe. Tenho contatos com a população, são eles que levam-me a pesquisar. Então, o que mais me interessa é a arte como pesquisa.

Meus primeiros trabalhos como "vaso de flor de corte" nasceram aqui no estúdio, e quando fiz "Bocas de Ceniza", em 2003, deixei minha "bolha blindada", que é minha casa, em Bogotá. Aqui nós não aprendemos muito do que acontece lá fora, onde a guerra aconteceu. Quando fiz "Bocas de Ceniza" é como se tivesse arrancado as quatro paredes do meu estudo.

Neste momento, estou interessado em projetos acerca da paisagem rural, onde a guerra se deu; Não é um projeto específico, mas estes são os projetos de que mais gosto, de longo prazo. "A guerra que nós não vimos" é uma investigação, certo?

"Os túmulos de porto fluvial", "Réquiem NN", é outra investigação, como "Bocas de Ceniza" foi inicialmente, quando vim para aprender a geografia da guerra, sobretudo para o camponês. O que me interessa mais, hoje, é o que estou encontrando e descobrindo no campo colombiano, a geografia da guerra: para ser capaz de trazê-lo para as cidades que permaneceram tão alienadas da guerra.

E: Me interessa saber realmente de seu interesse pela literatura, porque suas obras parecem como um roteiro de filme. Como isso funciona com você? Você conta uma história e a segue, dependendo do que você disse as pessoas, ou vai para o lugar e a história aparece depois? É nessa ordem que acontece? Por exemplo, em "túmulos", há uma história onde todos colocam nome nos cadáveres recuperados do rio, o que mais tarde tornou-se uma tradição da vila. No caso de "A guerra que não vimos" você sabia de antemão que tinha uma história para contar e este continua a ser o ponto de vista dos atores da guerra. Já tinha uma história, como no presente caso, onde você seguiu um critério de pesquisa. É que eu quero saber. Como é que funciona?

J. M: Há muitas histórias por detrás de minhas imagens, e que vem a mim de minha literatura, do escritor frustrado que eu era. Publiquei dois livros, e o terceiro ficou numa gaveta. Ninguém queria publicá-lo. Mas por trás de cada imagem há uma história. Neste caso, de sequestro. Se nós vemos este pano, essa foto é chamada de "O laço vermelho", por trás do pano e de cada imagem, temos uma história de sequestro.

R: Este é o trabalho das "Marías" com as mulheres que foram sequestradas...(se refere à obra...)

J. M: Essas mulheres foram cinco meses para a selva e prepararam estratégias de sobrevivência. Uma delas era coletora de insetos, que voltou a ser uma coleção, como uma ponte de comunicação com os guerrilheiros. Eles vieram para trazer os insetos para ver se elas já tinham em sua coleção.

R: Uma das mulheres trabalha com isso?

J. M: Trabalhei com sete mulheres, uma delas sabia de entomologia e propôs a ideia da coleção de insetos para os outros. Dentro de cativeiro, do sequestro, é muito fácil você isolar as vítimas, que perdem qualquer comunicação com os outros. Então ela se mantinha

conectada com os guerrilheiros que a mantinham sob "custódia". Os guerrilheiros passam a lhes dar as fitas de cassete (que eram anteriormente para fitas de música), para salvar os insetos, portanto eles retornam para trazerem as fitas, já lançadas, em Cali. É uma forma de estratégia.

R: Mas, porque sequestraram estas mulheres nesta igreja?

J. M: Porque nesta igreja eles sequestraram 150 pessoas por dinheiro! A igreja localizava-se num bairro de classe média-alta, então sabiam que as pessoas poderiam ser compradas por dinheiro. Foi um rapto, e uma violação de um lugar sagrado, porque finalmente estavam na missa. Contaram-me as suas histórias, deixaram-me gravar suas histórias e fotografar seus súditos. Perguntei a Mercedes, uma delas, se temia por sua vida, e ela me disse que não temia, porque havia guerrilheiros da idade de seus filhos. Isso foi em 2011. Eugenio, eu passei toda a minha vida aqui. Eu pensei que era fascinante ouvir o outro lado da história, isto é, ouvir a história do raptor.

R: Então isso de escutar o outro lado da história, te ocorreu a partir do episódio das "Marías"?

J. M: Sim, demorou anos. Até que em 2007 começou a desmobilização, "desterritorialização" de muitos, e, de repente, eu vim para esta aldeia, este povoado, de La Cejas. Vi esculturas feitas por ex-combatentes da "auto-defesa". Foi uma apresentação feita por uma ONG que usou isso como um trabalho terapêutico. Quando conheci esses 3 rapazes, dentro em pouco pensei que seria um trabalho de memória histórica: começar com oficinas de pintura, onde eles pintam suas histórias. Isso me ocorreu, em termos embrionários, que significou a "Marias". É quase como se um trabalho me levasse a outro, e a outro... É como um fio.

E: Quais são seus escritores favoritos? Seus livros de cabeceira, aqueles que você mais ama?!

J. M: "Guerra e Paz", de Tolstoi, é dos grandes! Gosto muito, porque é um escritor visual. Veja seus parágrafos, são como um filme, é como um cineasta.

E: Fora o fato que você tem que ler muito calmamente. Tive que ler em Russo, que era uma tortura. Estudei jornalismo, e teve um ano preparatório antes de estudos, então nos treinamos para estudar na língua original. Confesso que eu não desfrutei tanto como em espanhol, porque são centenas de personagens. Você tem que lê-lo com muita paciência e chega um

momento onde ninguém pode falar de guerra e paz, se você tem tantos personagens. A estrutura é complicada.

J. M: Mas você o vê visual como eu o vejo?

E: Sim, é claro. É uma das características dos escritores russos, que são muito visuais, como Dostoiévski, Gorki, Chejov. A geração anterior a esta, como Pushkin, por exemplo, também foi muito visual.

J. M: Há um momento em "Guerra e Paz" no qual o imperador russo entra em campo, em qualquer luta, e Tolstói começa a descrever a cena do acampamento, como se fosse uma montanha vendo. No mesmo parágrafo, ela te faz ver como entra o imperador com seu cavalo branco e atinge o anel, como se fosse um zoom de uma câmera.

E: Mas você tinha em mente, "Guerra e paz" quando fizeste o trabalho dos papagaios?

J. M: Claro que sim, mas neste momento sabia qual seria o título do trabalho sem ter lido o livro. Ele era conhecido por ser uma das mais importantes obras da literatura mundial. Mas isso, o título, vem de "papagaios". Aqui sempre dizemos "Paz", antes de dizer "Guerra", são palavras que perderam seu significado, foram esvaziadas. (mudando de assunto...)

E: Esse é o cara que me achei incrível hoje, Johairo, que pela manhã, de repente, se mostra, na obra, preocupado com a ecologia, com a natureza, não obstante a tragédia do quadro. Enquanto a preocupação óbvia ou esperada seria sobre os danos causados aos seres humanos, a violência. Em todas as suas obras se dá também da mesma forma. São dois tipos de mutilação (natureza e pessoas), é verdade. Talvez seja por isso que você bata muito na cabeça (o gesto). Acho que é inconsciente.

J. M: Acho que é meio inconsciente. Há um pintor (não vimos seu trabalho hoje), Diego, que pinta os troncos das árvores mutiladas, como algo antropomórfico, e faz tão completamente de forma inconsciente.

E: Quem dos escritores colombianos é mais recorrente para você?

J. M: García Márquez.

R: É que nós queríamos fazer uma biblioteca do artista.

J. M: Amo muito a tradição oral, que é no meu trabalho, "Bocas de Ceniza", onde existem cumes, em "La Maria", onde peço que digam as histórias, com suas próprias bocas, bem como as "histórias orais" dos rapazes pintando.

E: Você acha que o som do oral é importante? É o jeito de dizer um som? O que tinha de Homero, por exemplo, era oral, mas acompanhado por música. A inflexão da voz, no que eles dizem para você é importante, não é?

J. M: Sem dúvida. A palavra pode ser um raio-x das emoções. Na oralidade você ouve a emoção, enquanto na palavra escrita você precisa imaginar a emoção. É o leitor que pode ou não capturar a emoção. É um tema muito interessante. Oralidade na Colômbia é um dos temas que me excitam mais, porque há uma rica tradição oral, e na minha arte eu procuro investigar isso. Quando na Colômbia, ou no mundo, um dia você poderá ver pinturas e então ouvir as histórias desses meninos. É uma coisa tremenda, porque o trabalho é multiplicado, como é o caso com Johairo. Roberta, você desabou a chorar porque você ouviu a mesma história, e isso não teria acontecido do mesmo modo se a tivesse lido.

R: A imagem também é importante. A tradição oral é muito importante, mas acho que você não deu as costas para a imagem. É como se você escrevesse um outro tipo de livro onde as imagens estão presentes, tem uma voz.

E: É quase como o que aconteceu com o Manuel, que pintou bonecos e passou muito tempo para alcançar um meio de comunicação, que não se deu por meio da escrita, mas da imagem. Como você, que começou cedo com uma câmera para então chegar a descrever de forma completa as imagens, eles estão começando a familiarizarem-se com outros meios. Metáforas na literatura têm uma característica diferente da metáfora na imagem. Acho que o Juan Manuel descobriu que a metáfora estava presente no diálogo que tinha com as pessoas.

J. M: Mas foi escrevendo que eu aprendi muito sobre metáforas e imagens. Eu não recomendo meus livros a ninguém porque eles são ilegíveis, mas foram 30 anos de escrita. Então eu entendi metáforas, ritmo, imagens. Eu escrevia com imagens e estava à procura de alguma palavra para descrições de imagens. Eles (os livros) são ilegíveis, pois eu estava mais interessado em criar imagens do que caracteres. Concordo, foi escrevendo que eu desenvolvi esta paixão por imagens e metáforas.

E: Eu acho que você está interessado também num tipo de arte com elementos da narrativa, pois é uma maneira de ter um começo e um fim, um momento climático. Nem todos os artistas estão preocupados com a questão da narrativa.

J. M: Dizem que a narrativa não se enquadra na arte, não é arte. Mas parece-me que a narrativa pode caber na arte. Por exemplo, eu adoraria ser capaz de mostrar imagens e conversar.

Mostrei o número de placas na Universidad de los Andes e organizaram um grupo de estudantes que vêm para a galeria para falar sobre as obras. O que me interessava, fora o

impacto visual, o diálogo oral com os alunos, que explica meu caminho para chegar à imagem. Mostrava as pessoas que conheci durante o projeto que me interessava muito pelo humano.

Nunca pensei muito sobre a conexão entre a literatura e as artes visuais no meu trabalho, mas existem fios de conexão. Não acredito que perdi meu tempo escrevendo há 20 anos! Acho que estamos apenas aprendendo, tudo se aproveita.

E: Acho que todos os artistas tem um grupo de interesses muito bem definidos. Ao contrário do que pensam, dizendo que os artistas são ou estão indecisos. Não é verdade, pois está claro para o artista o que quer e o que irá descartar. Você provavelmente passou 30 anos escrevendo porque sabia de algo que realmente te interessava, apesar de você não saber ainda qual era a maneira de articulá-la.

J. M: Mas está muito claro para mim porque comecei a escrever. Mandaram-me para estudar fora da Colômbia em uma escola doméstica nos Estados Unidos, com 11 anos. Estava de férias, então fui lentamente perdendo minha língua mãe. Quando voltei à Colômbia me chamavam de "gringo", algo que me magoava profundamente. Inconscientemente ou não, eu estava perdendo minha identidade. Para mim, perder a língua é isso. Alguns primos meus, que passaram pela mesma coisa, falam metade inglês, metade espanhol, e isso foi um trauma pra mim. Eu falava um espanhol absolutamente batido, sem vocabulário! Tinha lido Garcia Marquez com o dicionário... E assim, decidi que iria escrever para aprender a minha língua.

O primeiro livro que escrevi, escrevi com dicionários etimológicos, procurando a raiz das palavras antes de escrevê-las: um trabalho de loucos! Demorei 6 anos em um livro de 90 páginas chamado "Cachoeira grande". É ilegível, e alguns disseram que eu deveria lê-lo como "um ioga" fixado na cabeça. Mas foi uma investigação, que é o que me interessa, é o que faço na minha fotografia. Estudei história, gosto de investigar por dentro.

E: História não é literatura?

J. M: Tem muito a ver com literatura, ficção, interpretação... Me interessa não a história oficial mas a dos ex-combatentes, dos cantores de "Bocas de Ceniza". Mas sempre investigo o que está por trás da obra. Em um museu fascinou-me, por exemplo, o trabalho de Géricault, a jangada de "Medusa" ou outras tintas.

E: Você quer entender a motivação do artista.

J. M: Correto. Isso levou-me a pintar certas coisas. (pequena pausa... considerações entre Eugenio e Juan Manuel)

J. M: Faço 65 anos em um mês. (brincam...) Minha mãe tem 95 anos, e diz que neste país, desde que eu nasci não há violência. Foram mais de 50 anos de violência contínua.

R: Por isso foi para os Estados Unidos?

J. M: Não, me mandaram! Existe uma coisa entre os latinos que é ter que ir para o Norte, e no para o Sul. É bem interessante.

E: Sua mãe ficava preocupada com relação a você querer escrever?

J. M: Sim, porque ninguém me lia! Mas sempre tive grande respeito e o apoio financeiro deles. Para mim foi um salto muito grande, passar, aos 50 anos, para outro tipo de arte e me levarem a sério. Ninguém da família nunca questionou ou me pressionou. Isso foi muito legal. Na minha família há uma tendência geral, artística, mas meu pai é um homem muito racional, empresário, e minha mãe uma mulher sensível, dona de casa. Um homem de negócios poético é impossível, quebra sua empresa no dia seguinte. Meu grande privilégio é que, na minha arte, não tive que vender a alma ao diabo por dinheiro.

R: Estou impressionada com o que vi em Cali, pois há um grupo de artistas muito jovens que pensam em tudo isso, como, por exemplo, o "Descarrillados", onde tem uma casa simples em uma área rural e começaram a fazer um workshop com as crianças que não têm acesso a nada. Eles colocaram vans velhas dentro de uma casa e passam filmes para as crianças todas as noites de sábado. Eles estão levantando uma escola experimental. Perguntei de onde vem o dinheiro para fazer isso e eles disseram que estão fazendo um trabalho paralelo com a Comunidade. Fazem comida para a Comunidade e todos carregam uma planta para educar as crianças, porque esta planta é importante. Disso se faz a comida e fizeram uma sopa no primeiro domingo do mês para oferecer a todos. As pessoas na Comunidade trazem uma planta que é tradicional e ensinam as crianças, porque ela é importante.

J. M: Ou seja, é um dos caminhos para não se vender! Parece que para a maioria não é assim.

E: A tentação é forte porque a arte sempre foi uma mercadoria: é um equilíbrio sob tensão: a tensão entre o processo e a mercadoria. A artista também precisa viver.

R: Creio também que o mercado está mudando, porque percebem que há movimentos diferentes. Este grupo trabalha muito com a recordação de memórias.

E: O problema é que se você falar sobre a mercadoria pode parecer que você fala de economia (monetarização, mercantilização) da arte. Para subverter as coisas devemos também agir sob o aspecto de que a arte distribui conhecimento, para então encontrar diferentes formas de distribuí-lo.

R: É exatamente isso que eles fazem. E fiquei surpresa, porque parece-me que no Brasil estamos atrasados nesse sentido. Este grupo trabalha com um conceito de que o conhecimento de cada indivíduo é importante e tem que ser valorizado. Eles recebem, mas é como uma troca, não é algo mono-direcional.

E: Foi em 2005 que foi feita a exposição "Cantos Cuentos Colombianos". Quero saber o que aconteceu em relação ao contexto artístico colombiano e para cada artista até hoje. Não tanto pelo impacto da exposição, mas em geral, se houve importantes eventos na Colômbia (Medellín, ou quando carregava o salão para Cali) ou fatos importantes em sua carreira.

J.M: Eu acho que a exposição, "Cantos Cuentos Colombianos", me trouxe um reconhecimento na Colômbia, pois antes ninguém me conhecia. Era como abrir o caminho para a Colômbia. Minha primeira vez em uma exposição foi na Colômbia, em 1999, em "Arte e violência". Não sei se você tem este catálogo, mas é muito importante ter este catálogo, que é ótimo, porque ele corre de 1946 a 1999.

Mostrei o vídeo na Colômbia de "Bandeja de Bolívar" e não teve nenhum impacto. Em nossos países, temos um enorme complexo de inferioridade (Borges disse que ele foi feito na França) e não reconhecemos nossos artistas até que eles são reconhecidos primeiro na Europa. Quando ele foi entrevistado em Daros, na Suíça, pelo diretor Hans Herzog, disse que o que mais foi reconhecido entre as obras da Colômbia foi "Bocas de Ceniza". Tudo isso me deu visibilidade e desde então já tive muitos convites para expor na Colômbia. Hoje, agora, eu amo expor na Colômbia.

E: Qual exposição marcou mais a tua carreira?

J. M: Várias. Nunca fui convidado para fazer uma apresentação solo na Colômbia, e estou há 15 anos investigando a violência. Nunca fui convidado para fazer uma antologia em qualquer museu na Colômbia. Bom, *La Tertulia* convidou-me, mas não para uma antologia. E eu tenho exposições em todo o mundo.

E: O que aconteceu de importante para o povo colombiano entre 2005 e 2012? Qual a sua opinião como colombiano? Algum evento teve uma consequência fundamental para você?

J. M: Acho que ganhamos terreno com relação a tragédia da violência neste país. Há muitas outras verdades, embora permaneçam enterradas. Acho que é um país que está lutando para desenterrar as verdades. A Academia e os historiadores, de ciências sociais e das artes, bem como no campo social, estão fazendo um trabalho extraordinário para saber o que aconteceu, o que nós sofremos. A arte também está trabalhando. Ainda há muita sujeira, muitos

mentindo, e há a corrupção na política. O Congresso da Colômbia está cheio de gente mergulhada no tráfico de drogas. Como em "Bandeja de Bolívar", por exemplo, que mostra como o país se tornou uma "narco-republica", uma vez que o tráfico de drogas se faz presente em todas as instituições políticas e no judiciário. Mas acho que há um esforço sendo feito para revelar as coisas, e isso é muito importante.

E: Você acha que a Colômbia é um país desunido? Isso é visível na cena cultural e artística? Uma característica da idiossincrasia colombiana das últimas décadas é a desunião?

J. M: Não sei se é uma idiossincrasia, mas há muita polarização. Na Colômbia não existe família que não sofreu violência ou sequestros. A violência afetou todos os estratos da sociedade. Se você falar com pessoas na Colômbia quase todo mundo tem uma história de violência, e se não foi com a sua família, foi com um amigo seu. No entanto, parece haver uma voz coletiva, dizendo: "nunca mais".

E: Eu percebo na Colômbia que a falta de consenso é uma característica do colombiano hoje. Há uma falta de diálogo amigável, aceitação do diferente, em todos os sectores. Deve ser o efeito de uma desunião de muitas décadas. Isso é só minha percepção?

J. M: Acho que tantos anos de violência rasgou o tecido social, em muitos níveis.

APÊNDICE B– Entrevista com alunos de pintura participantes do projeto *Pintura Sob Encomenda Grátis* do artista René Francisco

Entrevista com Felipe Sabino por Maíra Gerstner (artista educadora Casa Daros)

M: Como foi viver a experiências nesses dias?

F: Foi bem bacana, a parte mais difícil foi coletar os depoimentos. Por conta da dificuldade que a gente teve de carregar as coisas, foi só um incomodo que eu senti. Depois disso só foi diversão. Pintar foi muito mais tranquilo do que interagir com as pessoas.

M: Foi difícil pra você?

F: Essa parte foi mais difícil só pelo fato de estar na rua, de ter me mostrar mais. Eu sei que faz parte do processo de ser artista. Para mim o ateliê é mais confortável, eu sai da minha zona de conforto quando fui para rua.

M: E como foi estar ali na hora com as pessoas colhendo os pedidos delas?

F: Foi mais tranquilo do que eu achei que seria. Eu tinha expectativa de que eu não ia conseguir. Mas as pessoas não ligavam de pedir as coisas, era uma expectativa errada que eu tinha. No final eu consegui os pedidos bem rapidinho, foi bem mais fácil do que eu pensei.

M: E os pedidos te emocionaram? Como foi?

F: Foi bem variado. Até a técnica que eu queria empregar, eu pude variar bastante com relação aos pedidos. Tinha uma cidadezinha, uma arquitetura, um retrato, uma foto da filha de bailarina, arte nouveau...

M: Foi você que fez o retrato da Elisa?

F: Foi... foi... E eu acabei testando algumas coisas que eu não tinha feito ainda na pintura. O retrato em arte nouveau, todo com pincel seco foi uma descoberta técnica.

M: E o que você vai levar daqui para sua vida, seu trabalho?

F: Essa questão do prazo curto também contou bastante. Eu tenho um processo meio lento, mas também quando eu sou instigado a pintar com uma certa velocidade eu consigo da conta. Ficou mais clara essa questão de prazo e tempo, que a pintura não precisa ser aquilo exatamente que a gente acha que ela deve ser. Você pode alcançar o pedido do público sem

necessariamente passar por sua visão de artista, você pode ter o caminho mais curto de resultado.

M: Você tem uma palavra para esse momento?

F: Abnegação. Você se desfaz dessa face de artista para assumir uma forma de agradar o pedido público. Você doa um pouco do seu ego para o seu trabalho.

M: E você gostou desse lugar da abnegação?

F: Gostei. É um desafio, você se desfazer dessa carga egocêntrica para assumir esse papel de artista que esta ali só para prover um trabalho bem feito que as pessoas pediram.

Entrevista com Franey Nogueira por Maíra Gerstner (Artista Educadora da Casa Daros)

M: Eu vendo a experiência de fora me parece bastante rica, eu queria saber como foi pra você, como você lidou com isso tudo?

F: Foi muito legal, foi uma experiência muito diferente, para quem já tem ateliê há muito tempo como eu, você sai daquele esquema que você tá acostumado a trabalhar, o trabalho artístico, com raras exceções, é muito solitário, você trabalhando as suas ideias... Enfim, é muito difícil você fazer um trabalho coletivo em arte. Eu acho que esse foi o primeiro ponto que eu achei mais bacana do projeto. Segundo, a proposta lembra um pouco a função do pintor ao longo da história, que mudou, mas que por séculos e séculos a função do pintor era essa, era retratar sob encomenda já que não existia fotografia, as pessoas que pintavam os quadros, era uma forma de registro. Com esse projeto não só as encomendas que eu peguei, mas vendo o que cada um pegou. Deu para sentir que o público no geral, cada um tem pensamento muito específico do que ela quer e espera da pintura. E isso foi muito inusitado, porque a gente é artista visual e vive dentro do nosso círculo então a gente tem um determinado tipo de discussão sobre arte, mas quando você trata diretamente com o público, às vezes você não tá lidando com as mesmas noções da arte profissional.

M: E como foi pra você ouvir os pedidos, como foi esse encontro com as pessoas na rua?

F: Foi muito legal. Para mim foi muita coincidência porque eu recebi encomendas de quatro paisagens, teve gente que recebeu encomenda de retratos.. Eu peguei quatro paisagens que é um motivo que eu já gosto muito de pintar naturalmente. Então para mim foi bom. O contato

com as pessoas foi muito legal. As pessoas que encomendaram comigo não tinha muito noção visual do que elas queriam. Era mais sobre o tema do que elas queriam. Isso foi bem interessante, elas tinham uma ideia muito abstrata na cabeça delas. Era mais um sentimento do que uma imagem. Isso foi bem inusitado para mim.

M: Da onde você acha que vem esses pedidos?

F: Eu acho que vem de algum desejo muito forte pessoal. Porque quando as coisas saem assim tão espontaneamente, tão rápida, quando a pessoa não tem tempo para pensar... Porque não tinha né? Eu acho que vem de um sentimento da própria pessoa, é muito emocionante. Quando eu vim para cá hoje, me deu até medo das pessoas não virem buscar as telas que eu pintei. Eu quero que elas venham... me deu um certo nervoso delas não virem, deu não conseguir cumprir com as expectativas delas. Porque quando a gente faz o nosso trabalho normal, a gente aprende a lidar com essa expectativa de maneira mais objetiva, você não se envolve tanto com essas expectativas. Mas nesse caso tem que haver uma correspondência um pouco mais direta, que é o pedido da pessoa e a sua “habilidade” em transmitir aquilo que a pessoa pediu.

M: Você disse que você já gosta e já pinta paisagem?

F: É, eu já pinto muito no meu trabalho como artista visual.

M: E como foi pra você pintar aquilo que você já gosta e essas pinturas?

F: Foi totalmente diferente, principalmente pela técnica. Porque eu não usei a técnica que eu estou acostumada a usar. Eu desenvolvo uma técnica minha, uma linguagem que já venho desenvolvendo há um tempo e aqui não. Por exemplo, uma das coisas que me pediram, uma moça falou que queria uma coisa com bastante de cara de pintura, com muita tinta, tipo Van Gogh. É uma referência bem específica, mas que traduziu bem o que ela queria. Teve um quadro que parecia um pouco com a técnica que eu faço nos meus trabalhos.

O legal foi que eu me dei também a liberdade, eu não queria me ater ao que eu já faço, então foi uma espécie de uma bolha do tempo onde todo mundo pode fazer coisas que normalmente não faria em termos de pintura, e isso foi muito interessante para mim como pintora. Porque você explora outras coisas sem ficar preso.

M: Que palavra você diria para descrever essa experiência?

F: União. Acho que o sentido de arte em grupo, é o sentimento que vai ficar para mim dessa experiência.. Vai fazer falta... René tem que voltar mais vezes.

M: Você fica com vontade de investir nisso também na sua vida como artista, buscar estar mais em grupo?

F: Com certeza, foi uma coisa que me deixou pensando esses dias, mas não é só o grupo tá debaixo do mesmo teto, é um projeto e um objetivo em comum, eu acho que foi isso que fez tudo funcionar tão bem, todo mundo estava trabalhando com o mesmo objetivo, isso é meio raro no meio artístico.

Entrevista com Gabriel Cavalleiro por Máira Gerstner (Artista Educadora da Casa Daros)

M: Gostaria de saber como foi pra você o processo, tudo o que você viveu.

G: Foi bem bacana, foi hoje que eu consegui parar com calma pra ver o vídeo, ler cada ficha e relacionar com cada obra. Foi bem interessante vê isso pronto. O processo foi bem intenso, a gente ter que ficar junto fazendo isso. E é legal o que motivou e o trabalho pronto, ter esse distanciamento, Foi o jeito que me tocou mais assim.

M: E o que mais te tocou?

G: Essa relação afetiva com o pedido de cada um, e fazer uma encomenda pra alguém tem muita responsabilidade, você tem cumprir com a expectativa. Tem essa necessidade.. tem relação com o desejo de pintar, até onde você tá habituado. É legal essa relação, do que a gente quis fazer e do que eles quiseram. Vê eles recebendo.. se eles gostaram. Vê a reação de cada um. Isso é bem rico, acaba criando uma intimidade forçada e bem curiosa com cada um. E ao mesmo tempo eu me sinto próximo mesmo sem conhecer cada um.

M: E como foi tá na rua ouvindo esses pedidos?

G: Foi uma experiência rica, era bem inusitado, as pessoas não entendiam, ainda por cima sendo uma coisa gratuita, as pessoas achavam que tinha algum problema que teria eu pagar na hora de buscar. Isso é legal para ver como as pessoas não estão acostumadas com essa coisa de se doar. É bem plural, pessoas e pedidos diferentes, é o rico da rua. As pessoas estavam

passando e algumas quiseram parar pra conversar, era legal quando conhecia um pouco mais alguém.

M: O que te tocou mais nos pedidos?

G: Eu acabei fazendo bastante retrato, então todo o retrato já tinha uma história, por trás de cada pedido tem uma história. E é legal as minúcias de cada história. E como retrato não tem muito que criar, e eu não consigo acessar essas grandes histórias. E as coincidências, como a da moça que pediu para eu pintar um orixá que me tocasse para o filho dela. E eu acabei escolhendo exatamente o orixá Omulu, que era o orixá do filho dela e eu nem conheci os orixás. Foi um acaso bem interessante.

M: E o que você acha que vai levar disso tudo?

G: Tanto essas experiências individuais de cada caso, que as vezes nem é pintura ou pensamento de pintura de arte e sim de uma relação com outra pessoa. E como o processo também foi bem intenso, conhecer cada um, os artistas, o René.. ter esse contato, ter que pintar rápido. Poder conhecer o trabalho dos outros artistas.

M: E tem alguma palavra para descrever tudo isso?

G: Talvez convivência... Convivência com o meu desejo e os desejos dos outros e suas dinâmicas de trabalho.

Entrevista com Luiz Rocha por Maíra Gerstner (Artista Educadora da Casa Daros)

M: Como foi para você essa experiência?

L: Foi incrível, porque é um contato direto com o mundo da arte, com o público que não saberia que ia ganhar um quadro, é o aqui e o agora, e são pessoas simples que não tem contato com arte, até não sabiam como pedir. Eu escutei pedidos inusitados, pintura tipo Van Gogh, El Greco.. Um moço me pediu uma obra tipo El Greco, ele não sabia nada sobre a própria vida mas sabia tudo sobre o El Greco, ele sabia muito bem. O René foi um máximo, me ajudou muito para fazer essa pintura, explicou o processo na prática. Tentei esse caminho que ele me mostrou. A vivência me marcou bastante.

M: E na hora do encontro com as pessoas, o que te tocou nesse momento. Da onde você que vinha esses pedidos?

L: acho que vem muito do que a pessoa acha que é arte. Do que ela gosta, do que ela já viu.

M: E você já entregou algum quadro?

L: Só um por enquanto.

M: E como foi essa história que a Helô contou sobre o Monet?

L: Uma pessoa não conseguiu me dar a foto, e ele queria fazer uma pintura com a foto da mulher dele que estava longe, ele tava trabalhando no Rio e ela tava em outro estado. Ele queria fazer uma pintura dela no deserto do Chile, Atacama, para ele matar a saudade dela. Só que os telefones que eu tinha dele estavam errados, logo não consegui falar com ele. E aí fiquei sabendo que a Helô tava querendo um quadro, e ela queria um com tema de paz e liberdade, daí conversamos durante um tempo e ela decidiu que queria um Monet. E para mim foi ótimo porque Monet foi o primeiro artista que eu conheci quando criança. Foi o que eu mais gostei de fazer, o mais rápido também.

M: E o que você acha que vai levar daqui para a sua vida?

L: Vou ficar com saudade das pessoas daqui, da troca. Da convivência. A gente não é a nada aqui, a gente é só um pontinho no universo, o trabalho em conjunto, quando está em conjunto se tem mais potência.

M: E tem uma palavra para isso tudo?

L: Arte.

Entrevista com Mark por Maíra Gerstner (Artista Educadora da Casa Daros)

M: Como foi para você esse workshop? O que fica para você?

MK: Acho que fica um começo, foi uma experiência que eu nunca pensei em fazer no meu trabalho artístico, que seria pintar algo figurativo, pintar uma encomenda. Nunca pensei como artista contemporâneo a gente acaba caindo naquela produção ególatra, de você produzir para ver se alguém gosta, ou se alguém se interessa pelo o que você está falando naquele contexto. E aqui foi ao contrário, o contexto já vinha de presente. Então, há um desapego total quando você vai produzir dessa maneira. E vou ser bem sincero, foi um divisor de água para mim, até

nesse processo de pintura, eu gostei tanto que eu acho que essas dimensões podem crescer que vou começar a experimentar mais isso no meu trabalho, eu acho que foi um presente tanto do René como da Casa Daros. E o processo dessas pessoas que vão fechar com essa busca pelas pinturas.

M: E como foi o encontro com essas pessoas?

MK: Foi bem difícil no começo. Existia uma certa resistência das pessoas, elas perguntavam se era grátis mesmo, se na hora de buscar iria cobrar. Dai você consegue entender um pouco como é viver nessa sociedade atual, o tempo todo as pessoas falavam que não tinham tempo, muita gente nem parava para ouvir a proposta, elas tinham o desafio do tempo até para o desejo. Mas teve momentos incríveis de ter sido abordado pelas pessoas, e ter uma troca, uma coisa meio energética. A gente se atraía.

M: Você acha que esses quadros tinha que vir para você?

MK: Com certeza, não tenho dúvida. Primeiro, porque eu prefiro acreditar nisso, segundo porque eu pensei muito nisso quando eu estava produzindo. O René sempre falava para gente que a experiência é muito importante, para a gente se libertar um pouco da técnica e cair na experiência. Nessa troca, quando estiver pintando lembrar daquela pessoa, lembrar das coisas que te marcaram nessa pessoa, do pedido, do momento do pedido. Então eu acho que tinha que ter vindo para a minha mão. Eu gostei muito dos pedidos, gostei muito de realizar esses pedidos. Minha satisfação está na realização.

M: E o que você gostou nesses pedidos?

MK: Difícil, na verdade o pedido que me emocionou, é o quinto pedido que eu ainda vou concluir, ele realmente mexeu comigo, é um quinto pedido que eu vou concluir depois desses quatro do processo. Eu já decidi, ele foi feito durante a montagem e na época eu neguei, mas após refletir eu decidi que eu precisava fazer, não podia negar, era como romper uma corrente que eu já stou dentro. Mas entre esses que eu fiz, acho que o do cosmo, porque fala de emoção. Foi o mais difícil, o ultimo que fiz, porque tinha algo por trás dele que eu não conseguia entender de primeira, dai fiquei refletindo sobre ele depois, sobre a história que ela tinha me contado. Senti que tinha construído algo além da pintura.

M: E qual é a sua expectativa para esse encontro de hoje?

MK: Eu estou muito nervoso e ansioso, quero muito satisfazê-los, quero muito ter entendido algo dessas pessoas, mas o principal da pintura sob encomenda, não é satisfazer o cliente, a encomenda. Eu acho que é trabalha com a sensibilidade, não se prender a questão da técnica. Eu acho que eles vão gostar. Eu gostei muito, eu completamente satisfeito com o resultado não só estético.

M: E o que você vai levar dessa experiência, desse tempo?

MK: Vou levar amigos novos, artistas que conheci, emoções que não tem preço, de ter passado aqui dentro esse pouco tempo tão intenso. Um novo pensamento para o meu trabalho, eu já estava num processo de afastamento da técnica para me aproximar da emoção, eu vou levar muita coisa que ainda nem sei que vou levar.

M: Tem uma palavra que fecha esse momento?

MK: Compartilhar. É poder trazer pro outro um acalanto, uma emoção, é o papel do artista, o artista precisa estar mexendo na emoção do outro, Emoção é a palavra então.

Entrevista com *Pedro Ambrosoli* por *Maíra Gerstner* (artista educadora da Casa Daros)

M: Como foi a experiência para você?

P: Eu acho que foi bem transformadora, eu tava numa fase de transição da pintura e tava querendo sair do que tava fazendo e fui bem tirado da zona de conforto. Eu nunca tinha pintado para outras pessoas ou doado meu trabalho. Me fez pensar outras coisas sobre a arte, de não funcionar só para o mercado, tirar um pouco da minha subjetividade da tela, dar mais importância para os sentimentos das pessoas. Eu acho que os pedidos foram bem certos, eu fiquei muito sensibilizado pelo pedido de uma menina de três anos que me pediu um retrato. Eu não fazia um retrato fiel há seis anos, isso foi um desafio para mim, a questão do tempo também, seis dias apenas, mas no final eu acho que eu conseguir fazer o melhor possível.

M: E o que mexeu mais com você em relação aos pedidos?

P: Eu acho que as relações de afeto, além desse do menino, uma menina me pediu para fazer o jardim botânico porque ela vai se mudar para o Canadá e queria ter a memória de um lugar daqui, também teve uma menina que pediu o pequeno príncipe para a sobrinha. Eu gostei muito desse pedido. Outra pediu para fazer sobre Deus. E isso é um assunto que eu tenho

problema até hoje e isso foi para mim para repensar e aceitar que algumas pessoas tem crença. Foi meio difícil, mas eu gostei de fazer.

M: Você acha que esses pedidos vieram realmente para você?

P: Eu acho que o destino colocou isso no meu caminho para eu pensar novamente em assuntos que eu não lidava há muito tempo. E também conviver com o René foi muito bom, abriu mente, conhecer seus projetos que são muito bons, outra realidade social de Cuba... Eu gostei, vou sentir muita falta, podia ficar fazendo isso aqui para sempre, me deu muito prazer.

M: E o que você acha que vai levar daqui para a sua vida e trabalho?

P: Pensar mais no outro, nos limites... A questão do tempo, foi um grande ensinamento pintar em um tempo mais curto, eu antes demorava dias ou meses pintando apenas um quadro, percebo isso que vai acelerar bem mais o meu trabalho. E pensar em pintar para outras pessoas, pintar outras histórias, outra vidas, isso ainda tá reverberando na minha cabeça para o meu trabalho. Eu precisava desse encaminhamento para a minha pintura, eu tava muito perdido.

M: tem uma palavra para descrever esse momento?

P: Acho que coletividade, pintar em coletivo no ateliê, mesmo que cada um tivesse o seu trabalho, nós ficamos juntos por uma semana. É isso, coletividade.