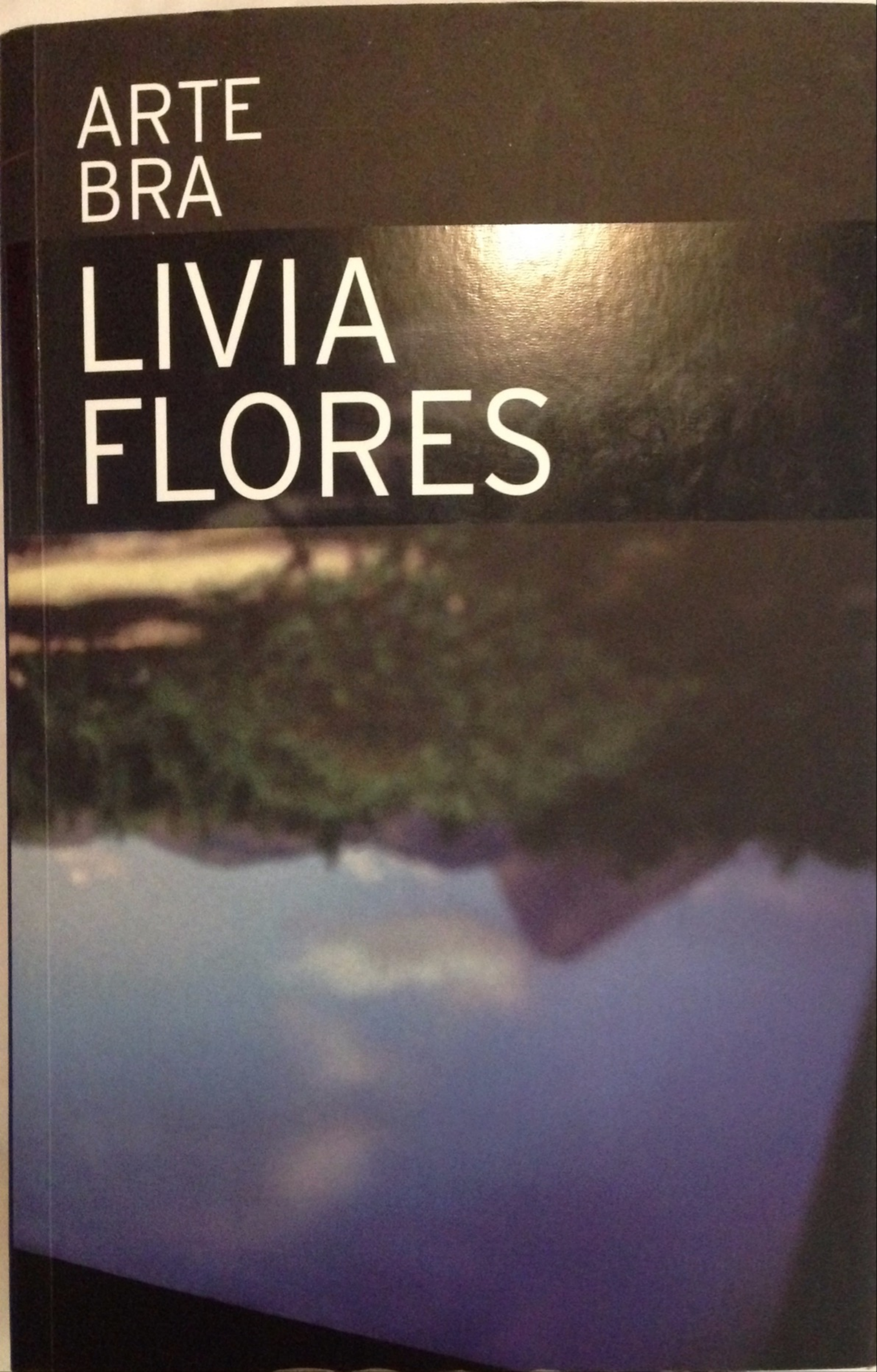
ARTE
BRA

LIVIA FLORES



_____. Notas sobre a (Fotografia das Sombras dos Readymades). In: CABO GERALDO, S. (Org.). **Revista Concinnitas**, n. 14. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/UERJ, 2009.

_____. Poéticas da negação: lugares de encontro pelo avesso. In: **Anais VI Reunião Científica da ABRACE.** Porto Alegre: ABRACE, 2011. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vireuniao/teorias/62.%20FLORES%20LOPES,%20Livia.pdf>. Acesso em: 15 out. 2012.

_____. Uncut/ How to make cinema without film? In: **UNNEEDED TEXTS.** v. 1. Porto: i2ADS Instituto de Investigação Arte, Design e Sociedade, Universidade do Porto, 2012.

_____; PÉREZ, Miguel von Hafe; KOCH, Lucia; BASBAUM, Ricardo. Aktion und Widerstand in der globalen Ära – Ein Gespräch mit drei KünstlerInnen über den brasilianischen Fall. **Springerin** - Hefte für Gegenwartskunst, Viena, v. XI, n. 3, outono 2005.

GERHEIM, Fernando. Entre margens; Instantes maleáveis. In: **Livia Flores**. Rio de Janeiro: Galeria Cândido Portinari, UERJ, abr.-mai. 1999. [Catálogo].

NAVAS, Adolfo Montejo. Livia Flores. Ver para pensar, ou ao contrário? In: **26ª Bienal Internacional de São Paulo** – artistas convidados. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2004. [Catálogo].

SCHOLTES, Lili. Nahrungsketten. In: MOORE, E. aus dem; RONNA, G. (Org.). **Entre Pindorama**. Nuremberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg/Künstlerhaus Stuttgart, 2005. [Catálogo].

CAPA [COVER]
FUNDOS [BACKYARDS], 2002
detalhe [DETAIL]
foto [PHOTO] Beto Felício

CADERNO DA ARTISTA
[ARTIST'S NOTEPAD]
reedição de imagens do
CADERNO JUQUINHA
[CADERNO JUQUINHA'S RE-EDITION]

AGRADECIMENTOS [ACKNOWLEDGEMENTS]
Adolfo Montejo Navas
Alexsandro de Souza
Beto Felício
Clóvis Aparecido dos Santos
Emanuel Flores de Souza e Silva
Fernando Gerheim
Galeria Progetti
Glória Ferreira
Jorge Emmanuel
Luiza Mello
Marcelo Antônio da Cunha
Marisa Mello
Nelly Wally Gaetani
Pat Kilgore
Paola Colacurcio
Patrícia Canetti | Canal Contemporâneo
Pedro Flores de Souza e Silva
Raimundo Bandeira de Mello *(in memoriam)*
Ricardo Basbaum
Tania Rivera
Vicente de Mello
Wilton Montenegro
A todos os fotógrafos
[ALL PHOTOGRAPHERS]

1ª EDIÇÃO: NOVEMBRO DE 2012
[FIRST EDITION, NOVEMBER 2012]

PAPEL DO MIOLO
[INNER PAPER]
Couché fosco 170g/m²

PAPEL DA CAPA
[COVER PAPER]
Duo Design 230g/m²

TIPOGRAFIA
[TYPEFACE]
UnB Pro
Rockwell Std

PRÉ-IMPRESSÃO E IMPRESSÃO
[PRE-PRINTING AND PRINTING]
Burti

Este projeto foi realizado com recursos do edital Pró Artes Visuais | Prefeitura do Rio de Janeiro | Secretaria Municipal de Cultu
THIS PROJECT WAS REALIZED WITH RESOURCES FROM EDITAL PRÓ ARTES VISUAIS | PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO | SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA

TANIA RIVERA

O BELO E O ÍNFIMO

TANIA RIVERA
é psicanalista, ensaísta e professora do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense (UFF).

O trabalho de Livia Flores é quase inapreensível. Não há estilo ou estratégia bem definidos e reconhecíveis – tudo aqui é furtivo e está em constante transformação. Obra instável, antiobra que afirma radicalmente a arte (na vida).

Para acompanhar e transmitir fielmente tal poética, algumas das frases deste texto deveriam ser capazes de desaparecer em uma dobra invisível do papel, para depois ressurgir em outro ponto e alterar todo o conjunto. Suas palavras poderiam talvez ser peças a se interligar de modo a formar frases-trajetórias para cada olhar, assim como as placas de gesso de *Náufrago* (na galeria IBEU, 1994) se ligavam por fios que conduziam a uma garrafa. O que poderia estar escrito dentro desta garrafa jogada ao mar não importa, o fundamental é que isso (essa dobra) nos entrelaça a todos, náufragos.

NÁUFRAGO
[SHIPWRECKED], 1994
placas de gesso, fios, cabos e garrafa
[PLASTERBOARD, STRING, CABLE, AND BOTTLE]
dimensões variáveis
[VARIABLE DIMENSIONS]

O que interessa a Livia é o ínfimo. O desvio sutil – as "pequenas conspirações", diz ela – que toma força quando a "discreta" presença de uma pilha de cobertores baratos ao lado das peças de época expostas no Museu Imperial de Petrópolis subitamente materializa um enorme fosso sócio-histórico, aquele existente ainda hoje no Brasil entre aqueles que detêm o poder e aqueles que lhe servem (ou, pior ainda, estão completamente fora do sistema). Quantos desses cobertores não vemos, na rua, escondendo talvez mais do que aquecendo os moradores de rua?

P 16-17
PILHA [PILE], 2007
cobertores empilhados em vitrine da Sala Princesa Isabel
[BLANKETS PILED IN THE WINDOW OF THE PRICESS ISABEL ROOM]
Museu Imperial de Petrópolis

Os cobertores reaparecem na exposição de 2012 na Galeria Progetti, tornados bandeiras ou estandartes *ready-mades* (ou talvez parangolés inertes e descoloridos). Eles se tornam escultóricos graças à combinação com o gesso, material também precário, porém firme, e dialogam com as aspirações tão geométricas

P 20-23
PUZZLEPÓLIS, 2002
instalação com tacos e objetos de Clóvis Aparecido dos Santos
[INSTALLATION WITH PARQUET TILES AND CLÓVIS APARECIDO DOS SANTOS' OBJECTS]
Espaço Sérgio Porto
Rio de Janeiro

quanto humanas do neoconcretismo. Não deixam de ecoar, também, o feltro de Beuys e sua provocação, no começo dos anos 1970, de "pensamentos sobre o que escultura *pode ser* e como o conceito de esculpir pode ser estendido para os materiais invisíveis usados por qualquer pessoa". Especialmente quando as pessoas quaisquer são, justamente, aquelas que entre nós estão cobertas de uma estranha invisibilidade.

As obras de Livia Flores, lidando com os materiais invisíveis de cada um, são rigorosamente *instáveis*: seus elementos são retomados em novas combinações, como se o terreno em que a artista opera fosse um quebra-cabeça sempre em movimento. Assim como os cobertores, os tacos de madeira que cobriam o chão de *Puzzlepólis* (2002) ressurgem dez anos depois na mesma exposição na galeria Progetti, desta vez empilhados em toda a extensão de uma das paredes (chão tornado muro ou estante). As laterais dos tacos, normalmente invisíveis, os transformam em outra coisa: uma série de intervalos, frestas. Em algumas delas, o olhar encontra livros (*Il y a*, de Apollinaire, *Les amours*, de Tristan l'Hermite), em outras uma página destacada d'*As Bacantes*. Uma das frases da tragédia de Eurípides serviu de mote para toda a exposição: "ó megaluz do bacanal de Evoé me alegro: a solidão me era desértica". Outra remete à potencial sonoridade dos tacos nos quais não se pode mais pisar: "é o deus rumor que no interior ulula".

P 24-25
SEM TÍTULO
[UNTITLED], 2012
detalhe [DETAIL]
instalação com
tacos e livros
[INSTALLATION WITH
PARQUET TILES
AND BOOKS]
600 x 180 x 20 cm
Galeria Progetti
Rio de Janeiro

P 26-27
RIO MORTO / PASSA BATIDO MAS NÃO DESPERCEBIDO
[RIO MORTO/PASSES BEATEN BUT NOT UNNOTICED],
2010
impressão fotográfica
[PHOTOGRAPHIC PRINT]
22 x 590 cm
MAC Niterói

Os elementos reutilizados de alguma maneira portam a memória dos trabalhos desfeitos, e compõem materialmente uma espécie de fragmentada história poética. Estão carregados de tempo. Cada um deles "é uma bomba de tempo", lança Livia.

Deslocamentos

A tarefa poética de Livia Flores é quase invisível. Ela dá a ver algo que já estava lá, aguardando em uma dobra da vida. Pode ser algo ínfimo e no entanto poderoso como os objetos de papelão e sucata que Clóvis Aparecido dos Santos realizava na Fazenda Modelo (instituição onde eram recebidas as pessoas recolhidas nas ruas do Rio de Janeiro) e que Livia leva para o espaço Sérgio Porto em *Puzzlepólis* (2002).

Nessa instalação, tacos formavam, soltos, o piso inseguro em que o espectador devia andar ao aproximar-se dos objetos *casa* e *abajur*. O objeto e a frágil maquete de Clóvis retomam involuntariamente aquelas de Hélio Oiticica e de Lygia Clark, para radicalizar a proposta que já era nelas fundamental – com sua feroz afirmação da precariedade, da adversidade de que

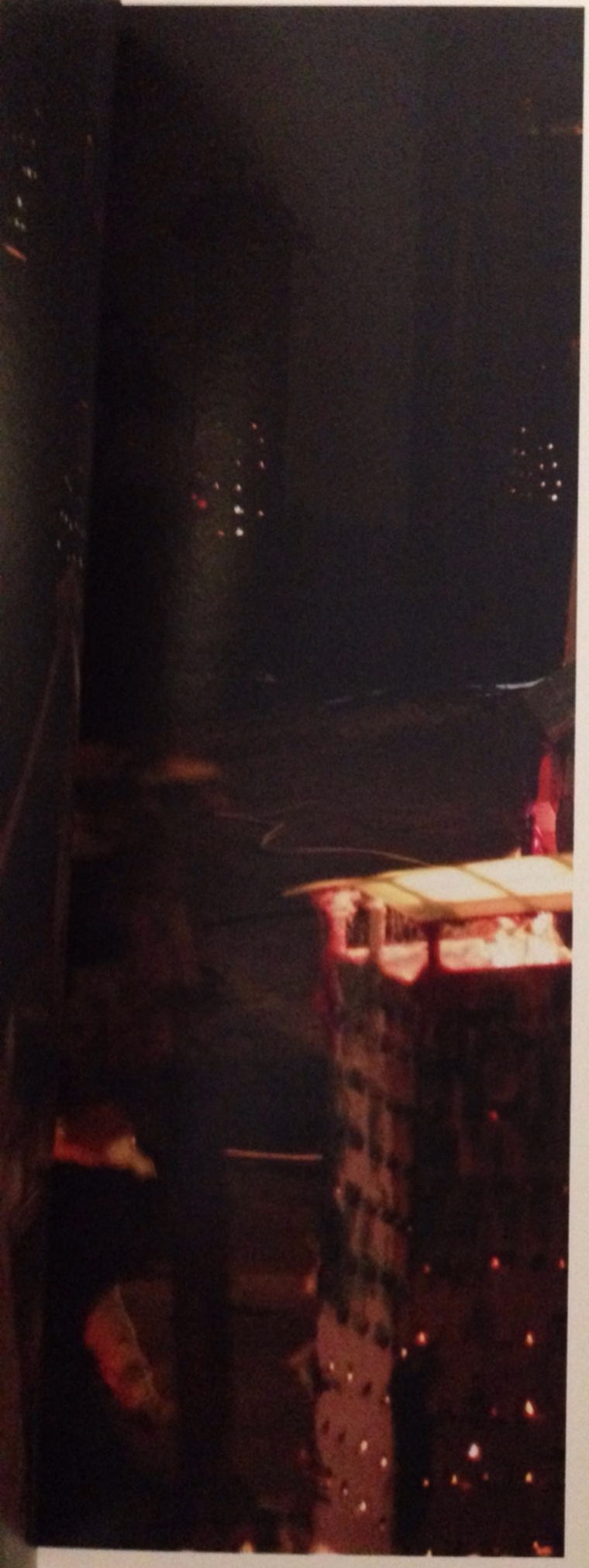
LAMBE, 2002
detalhe [DETAIL]
66 impressões fotográficas em formato 3x4 realizadas em colaboração com Raimundo Bandeira de Mello
[66 3X4 PHOTOGRAPHIC PRINTS MADE IN COLLABORATION WITH RAIMUNDO BANDEIRA DE MELLO]

vivemos, da loucura (que ecoa a de Bispo de Rosário e a do Engenho de Dentro), da marginalidade.

"Nos tacos, todas as possibilidades de encontros e combinações (todos os dramas, os dramas de todos nós). A gente fica remoendo aquele som. O(s) Clóvis", escreve a artista no texto do folder da exposição. O som a que se refere é o do deslocamento das peças de madeira sob nossos pés. "Os Clóvis" referem-se a uma tradição carnavalesca ainda presente nas zonas norte e oeste da cidade do Rio de Janeiro. São grupos fantasiados, cujo nome se supõe derivar do inglês *clown*, que formam uma massa coesa e produzem um forte barulho batendo no chão bolas ou outros objetos, razão pela qual também são conhecidos como *bate-bolas*. Costuma haver neles algo de aterrorizante, capaz de assustar as crianças. *Puzzlepólis* põe em questão a bela (mas também terrível) força da coesão entre os homens. Em seus tacos semiencaixados, porém soltos, estamos *nós* (quebra-cabeças de mil combinatórias, cujas peças são infinitas e quase idênticas). Nos tacos, o mundo. E, sobre ele, a poesia: louca, gratuita, carnavalesca e marginal construção (que não abriga ninguém).

Livia recusa toda lógica da obra de arte autônoma e apartada do mundo para revirar a vida – na galeria, na rua, no museu. Seus objetos carregam sutis alegorias que dialogam com a cultura e reverberam as tensões entre cada homem e o comum no qual eles se movem. Nisso, revela-se herdeira de Oiticica, para quem "museu é o mundo, é a vida cotidiana", e a cultura é "raiz aberta" em constante construção. Assim como o artista encontrou o parangolé em um terreno baldio, na precária construção de um morador de rua, Livia recolhe fragmentos poéticos do mundo – não para a partir deles fazer outra coisa, mas para mostrá-los em si – e com eles força os limites e as fronteiras da arte e da sociedade.

Em sua intervenção mais radical, na 26ª Bienal de São Paulo em 2004, a artista mostra uma profusão de construções de Clóvis formando uma espécie de cidade (*Puzzlepólis II*). Trata-se de uma "troca de lugar", diz Livia, uma troca de "lugares de olhar". Ela dá a ver o produto de um outro, e sublinha uma intervenção sua como fundamental: o uso de filme nos vidros que formam uma das paredes do espaço e deixavam entrar a cidade dentro da instalação durante o dia, enquanto, durante a noite, espelhavam suas luzes e contornos. Esse ges-



to mínimo é sutil, mas poderoso: potencializa a passagem, a miragem que poderia fazer a precária e gratuita obra de Clóvis contaminar e invadir toda a megalópole, apagando as fronteiras durante o dia, estendendo suas luzes ao infinito quando escurece.

Não se trata aí de uma apropriação. Livia chama a atenção para o fato de que captar a cidade e as luzes da cidade já era uma de suas grandes preocupações, em filmes super-8 ou em *Lambe* (2002), que apresentava dezenas de fotos 3x4 de prédios do centro da cidade do Rio de Janeiro, invertendo a relação de poder expressa no fato de muitos condomínios comerciais exigirem do visitante a apresentação de um documento de identidade. Além disso, o 3x4 faz de cada prédio uma *identidade*, a existência civil de um cidadão, ecoando aquela presença de *nós* no quebra-cabeça de tacos da cidade de *Puzzlepólis*.

Livia reconheceu, no incessante trabalho que Clóvis fazia para circuito algum de arte, algo que já era seu. A imagem que Clóvis produz "também é minha", afirma a artista. "O que pensei, não pensei sozinho", como já dizia Georges Bataille. A artista afirma se tratar de algo como uma "identificação", mas creio que uma boa palavra seria *estranhamento*: movimento pelo qual se reconhece no outro algo de seu. Há algo que religa, ainda que precariamente, eu e o outro (esses náufragos). O que tomo por meu pode aparecer estranhamente fora de mim, no outro, dando notícias de algo que, como a mensagem na garrafa, dirige-se ao outro – e, numa

P 30-33
PUZZLEPÓLIS II
2004
26ª Bienal
de São Paulo.
instalação com
objetos de Clóvis
Aparecido dos Santos
e vinil sobre parede
de vidro.
[INSTALLATION WITH
CLÓVIS APARECIDO DOS
SANTOS' OBJECTS AND
VINYL ON GLASS WALL]

COMO FAZER CINEMA SEM FILME?,
[HOW TO MAKE CINEMA
WITHOUT FILM], 2007
MAMAM no Pátio
Recife

estranha inversão, mostra que já estava nele. Ou já estava *entre*, flutuando nesse mar em que estamos todos.

Tomada pelo que ela chama "tentação da inversão", Livia corajosamente se subtraiu do palco almejado por todo artista brasileiro, em um gesto cheio de reverberações sobre o circuito da arte, a concepção de autoria na arte contemporânea e a definição da obra de arte, hoje. O fato de esta ação ter sido largamente incompreendida mostra o quanto sua potência crítica atingiu um limite tabu mesmo para aqueles que se reconhecem herdeiros de Duchamp.

Na residência artística realizada em Recife (MAMAM, 2007), Livia trabalha a partir do encontro fortuito, na noite de sua chegada, com um artista de rua conhecido como Gargamel. Com uma venda nos olhos, ele mostrava aos frequentadores dos bares locais um quadro invísivel e em seguida estendia um cartaz no qual se lia "SOS artistas". Chama a atenção de Livia a curiosa coincidência de os quadros vendidos por Gargamel apresentarem motivos cinéticos relativamente próximos do que ela própria vinha produzindo na série *Como fazer cinema sem filme?*

Decidida a trazer este encontro para dentro da galeria, Livia busca nos dias seguintes este personagem, sem sucesso. Ela cola na porta do MAMAM um cartaz com os dizeres "Procura-se Gargamel", e reproduz em dezenhos a figura vendada e a inscrição "SOS". O que era do outro, mas já era seu, torna-se seu, novamente. Trata-se de refazer os fios entre os náufragos, na arte, e alguém sempre recua, subtrai-se ou mesmo desaparece quando se trata não do local onde se estaria junto, mas sim do *deslocamento*, de um ao outro.

Assumir esse deslocamento e a ele se prestar tem algo de humorístico. Não se trata de ironia nem muito menos de comédia, na proposta desviante de Livia, mas há algo de espirituoso, como uma sutil malícia, uma piscadela que só vê quem entra no jogo. Freud afirmava que o riso vem de uma desidentificação: diante da queda desastrada do palhaço, rio porque não fui eu quem caiu. Diferente do riso, o dispositivo suscitado pela artista é ambíguo e tem a ver, segundo ela mesma, com o grotesco, que segundo Bakhtin envolveria uma troca de lugar, uma inversão de posição em relação ao outro. Talvez ele seja o "ironismo de afirmação" que Duchamp distingue do "de negação", que dependeria do riso. Ou ironismo de interrogação, se quisermos retomar a etimologia de ironia no termo grego *éiron*: "interrogante".

Desvios

Mais do que "obras", Livia deposita nada mais do que pistas, deslocamentos, remanejamentos pontuais. Interrogações, ironias. O crítico Luiz Cláudio da Costa fala da "máquina de desvios" da artista, e me faz pensar que, mais do que deter tal engenhoca desviante, Livia não *seria* mais do que essa "máquina" de pequenas loucuras (penso em *12.04.2008*, intervenção no Morro da Conceição que nos fazia andar até uma das encostas do bairro para encontrar, voltada para a cidade, a inscrição "Feliz Ano Novo" em lâmpadas amarelas. Algo bastante banal e que poderia ser invisível como arte, se não estivéssemos, como indica o título, em pleno mês de abril).

Falando sobre o *Grande vidro*, Duchamp afirma que "o desvio [*l'écart*] é uma operação". A frase pode ser considerada como uma espécie de lema de Livia Flores, e comprova que ela talvez seja a artista de linhagem mais diretamente duchampiana do cenário atual.

Isso não quer dizer que ela faça *ready-mades*, a herança mais óbvia do grande artista. Livia parece, antes, levar às últimas consequências a afirmativa de Duchamp segundo a qual o *ready-made* é "uma coisa que nem se olha". O que há de olhável no objeto – seu pedestal, digamos – deve ser retirado de cena. Os cobertores baratos não são algo a se contemplar como objeto de arte em si. Não se trata, no trabalho de Livia, de apresentar algo que ocupe de modo crítico o lugar central do objeto na cena da contemplação, mas sim de introduzir um desvio, uma brecha na própria estrutura da cena. E, assim, de pôr ao avesso a cena e tornar instável a posição que nela ocupamos.

Essa subversão é explícita no *Projeto observador* (Porto, 2001), no qual a galeria se torna uma câmara obscura que reflete a imagem da paisagem em frente a ela. O fora é o dentro e o dentro

EU CARIMBO
(I, RUBBERSTAMP), 2007
5,5 x 5,5 x 8 cm
4,5 x 2,3 x 8 cm

revira-se em fora, retomando uma operação cara à arte brasileira e que tem no *Caminhando* (1963) de Lygia Clark um marco, com o uso da figura topológica da fita de Moebius. Transformando o espaço expositivo em posto de observação do mundo, da cidade à sua volta, Livia revisita a questão da arte como mimese e da reviravolta que a fotografia vem imprimir nessa relação, ao mesmo tempo em que critica o estatuto do espaço institucional da arte como apartado do mundo. *Fundos*, realizado em 2002 no MAM-Rio, constituía também em uma câmara obscura na intenção de refletir a cidade em frente ao museu, mas teve que se contentar em reproduzir os jardins do aterro. A arte talvez deva mostrar os fundos da pólis, revirando o mundo.

Mesmo quando discretos, os pequenos deslocamentos que definem as proposições de Livia são como as finas rachaduras que anunciam o terremoto, estranhando o mundo. Bastam essas frestas, não é necessária a destruição completa, pois é justo no ínfimo, nas pequenas percepções (para falar como José Gil), *que estamos*. O fundamental é mínimo – ou, para usar o termo de Duchamp, *infrafino*.

Infrafino é quase nada: algum gesto de deslocamento, de *décalage*. A introdução de um hiato. Duchamp não o define propriamente, mas declina-o, por assim dizer, em uma série de anotações, de fragmentos. Por exemplo: "2 formas embutidas no mesmo molde diferem entre si em um valor separativo infra fino." A grafia da expressão varia, às vezes aparecendo como em um só termo (*infrafino*), outras vezes materializando o hiato como seu centro, no espaço gráfico entre infra e fino ou pelo uso de um hífen. Trata-se de uma mínima diferença: "todos os 'idênticos', por mais idênticos que sejam (e quanto mais idênticos sejam) se aproximam desta diferença separativa infra fina."

Disso decorre que "a alegoria (em geral)" seja "uma aplicação do infra fino". Trata-se de apresentar algo que não é o mesmo, em um jogo de aproximação e distinção. E, nesta aproximação, algo se fricciona, algo contamina, algo de um fica no outro como o cheiro da boca na fumaça do tabaco, em outro exemplo de Duchamp. Há algo como um encontro falho, algo como o amor, no infrafino (é disso que se trata, justamente, em *A noiva despida por seus celibatários, mesmo*). "Os infra finos são diáfanos e às vezes transparentes." Eles são como o vapor condensado do meu sopro sobre superfícies polidas de vidro ou metal.

O infrafino, de fato, carrega algo de uma presença – perdida, subtraída – do sujeito. É uma sutil impressão, como, em outro

P 42-43
12.04.2008
[4.12.2008], 2008
instalação com lâmpadas e fios
[INSTALLATION WITH LIGHT BULBS AND CABLES]
aproximadamente 25 x 1,5 m
[APPROXIMATELY 25 x 1,5 M]
Morro da Conceição
Rio de Janeiro

P 44-45
PROJETO OBSERVADOR
[OBSERVER PROJECT], 2001
Exposição Squatters/ Ocupações
[SQUATTERS EXHIBIT/ OCCUPATION]
Ateliers da Lada
Porto, Portugal

PROJETO OBSERVADOR
detalhe [DETAIL]

exemplo de Duchamp, o calor em um assento que acaba de ser deixado. Livia sublinha seu caráter de *impressão* fugidia, que poria em questão a possibilidade mesma da *impressão* (no sentido de se imprimir uma coisa, um acontecimento, reproduzindo-o e fixando-o de alguma maneira). O que a arte imprime da vida? Não se trataria nela, justamente, de algo que não se deixa imprimir, infrafino, mas que define a arte como um mínimo desvio em relação às coisas cotidianas?

A câmera de Livia aproxima-se aos poucos, no caminho pelo qual passava cotidianamente a artista, de uma lasca de pneu jogada na beira da estrada. Infrafina, a forma revela-se subitamente uma cobra atropelada. Este encontro, este momento em que "se vive um acontecimento em imagem", para falar como Maurice Blanchot, materializa-se para a artista em pequenos filmes super-8. Curto como tal acontecimento, o filme é um plano-sequência com duração máxima de três minutos, ou seja, ele é apenas um rolo de filme.

Ele é uma medida (o filme torna-se uma fita métrica, digamos): distância entre mim e a coisa vista. Distância que é a própria vida, regulando-se no intervalo entre o afastamento completo (ou seja, o desaparecimento) e "o ponto máximo de imantação", na expressão de Livia. Interessa-lhe filmar em deslocamento, de carro, para experimentar esse jogo entre distância e imantação (cujo ponto máximo seria o atropelamento da cobra).

Tal jogo implica uma passagem do tempo. "O possível é um infra fino", anotava Duchamp. O possível, pois ele ainda não é – e portanto implica uma diferença. Nesse hiato pulsa o futuro, o tempo (logo o desejo, provavelmente). Pouco depois, Duchamp explicita: "O possível implicando o devir – a passagem de um a outro tem lugar no infra fino". A passagem.

No que se olha – ou melhor, no que se vive em imagem –, há uma passagem e uma perda. E uma suspensão, abrindo para algo impre*visto*. Isso é, sem dúvida, o que o cinema nos ensinou sobre a vida.

O que ela deixa, a vida assim compreendida como passagem, perda e suspensão, e assim tornada arte? Um breve hiato, aquilo mesmo que nos imanta e distancia, aquela mensagem em branco na garrafa que pode enfim se transmitir: "carícias infra finas" (Duchamp, ainda e sempre).

Sem filme. Miragens verbais

Cinema sem filme é a vida. São seus momentos de poesia.

A proposição/provocação de Livia na frase "Como fazer cinema sem filme?" é o ponto alto de seu ironismo de interrogação.

Há no mundo diversas dobras, germens de poesia que se trata de *tornar cinema*, ou seja, de trazer para o olhar. E para o pensamento. "O cinema sem filme depende basicamente de deslocamentos operados ou percebidos no espaço, podendo acontecer a qualquer lugar ou instante", escreve a artista. É importante que tal acontecimento não se inscreva num rolo de filme, ou seja, que se descarte a ilusão de que este instante vivido como imagem possa jamais se repetir. Ele também pode, eventualmente, se inscrever na materialidade da película, mas para se afirmar fora dela: no extracampo.

Um de seus super-8 veio em consequência do chamado que um bando coeso de larvas fez aos olhos de Livia, no jardim de sua casa. Os organismos ali se deslocavam em vaivém, de modo compacto, apesar dos sutis movimentos individuais imprimindo como que ondas na superfície, desmentindo ou ao menos problematizando seu caráter compacto. Já *Rio Morto* (1999) filma em *travelling* o canal que tem este curioso nome, em um deslocamento constante da inversão que se opera na superfície da água ao refletir a paisagem às suas margens.

Trata-se sobretudo de deslocar, com a imagem em movimento. E de *nos* deslocar, diante desses sutis "desabrochamentos cinemáticos do mundo". A respeito da exposição de 1999 (Galeria Cândido Portinari, UERJ), que consistia na projeção de vários super-8, Livia afirma que tudo ali está em movimento, inclusive o espectador, que estaria "implicado na cena". Em 2000, o jogo de espelhos e inflexões nas projeções traz para o espaço do Agora/Capacete a "cena" na qual nos inserimos, mas também a problematiza, ao fragmentar e multiplicar suas janelas, suas vistas. Não estamos simplesmente na cena, no filme, mas sim em *movimento* entre cenas múltiplas.

Cada cena é afirmada como fragmento do mundo, "corte a céu aberto". A artista rechaça a montagem cinematográfica, a construção narrativa, o ilusionismo da janela única a substituir uma realidade unívoca. Ela se alinha assim ao *Quase cinema* de Hélio Oiticica, em sua crítica ao princípio da montagem pela afirmação de "momentos-frame", capazes de criticar o cinema-es-

P. 48-49
SESSÃO ÚNICA DE CINEMA SEM FILME
(SINGLE SESSION OF CINEMA WITHOUT FILM), 2007
Galpão da Pós, UFRJ
Rio de Janeiro

CAIXA DE PROJEÇÃO, (PROJECTION BOX), 2000
caixa de madeira contendo foto, filme super-8 e impressão serigráfica sobre vidro
(WOODEN BOX CONTAINING A PHOTOGRAPH, SUPER 8 FILM, AND SILKSCREEN ON GLASS)
28 x 38,5 x 5 cm

petáculo e lançar as bases para o que o artista nomeia "fundação fragmentada de limites da não representação". Em vez de tomar, como as *Cosmococas* de Oiticica e Neville d'Almeida, o *frame* como fragmento que resiste ao sentido e à representação, Livia toma como unidade fragmentária cada banda de filme super-8 com o deslocamento que ela carrega, um pouco como Hélio fazia também em seus curtos filmes realizados em Nova Iorque.

Não é tanto o cinema, portanto, que importa a Livia Flores, e sim "a incidência do cinematográfico sobre modos instáveis de produção em arte". Mais uma vez, Duchamp é o mestre, com seu cinema anêmico (no sangue do *anemic cinema*, sobra linguagem e falta o ferro da ilusão) e com o *Grande vidro* e seu "modo cinemático de incessante devir".

"No tempo um mesmo objeto não é o mesmo a um segundo de intervalo", notava Duchamp pensando no infrafino. É justo este intervalo que interessa a Livia, essa "figuração de um lapso entre o que era e o que deixou de ser". Ela quer *figurá-lo*. E também "o que isso implica no devir". O fundamental é "tornar o pensamento do intervalo súbito disponível". No cinema sem fil-

SEM TÍTULO

me, trata-se portanto, fundamentalmente, de filmar o próprio tempo. Livia afirma que "o desenho condensa o tempo, ocultando-o", enquanto, "ao filmar, filma-se o tempo".

O filme é infrafino a cada intervalo entre os fotogramas. Infrafina é a tentativa de figurar o vento sobre o capim da paisagem predominante de Vargem Grande, onde a artista morou durante anos. E o fato de o vento cessar justo quando a artista decide filmá-lo, e o capim permanecer imóvel por dias. Infrafino é a evidência de que algo se subtrai, entre a vida e a imagem.

Como fazer cinema sem filme? é uma provocação a ir além do discurso (mimético e simplista) da tecnologia para mostrar esse avesso da relação entre a imagem e o mundo. Trata-se de uma "pergunta-espelho", diz Livia, que "funciona como um anteparo, um rebatedor" de modo a quebrar a nossa tenaz ilusão de equivalência unívoca entre a realidade e o cinema.

"Em geral, o mundo sai melhor na foto", nota a artista. Em vez de aderir ao estetismo fotográfico ou cinematográfico na tarefa implícita (e politicamente questionável) de melhorar o mundo (ao dar-lhe uma boa imagem), trata-se de questionar a foto (*melhorá-la*, mas em outro sentido). Ou seja: trata-se de desdobrar e subverter a lógica do cinema e da fotografia para forçá-los a mostrar a vida. Recusar a tela de projeção como janela aberta para outra

DESENHO DIGITAL
[DIGITAL DRAWING], 1998
29,7 x 21 cm

CAPIM
[GRASS], 1998
still filme super-8
[SUPER 8 FILM STILL]S/L

P 58
REFLETOR
[REFLECTOR], 2008
detalhe [DETAIL]
impressão serigráfica
sobre espelho, ferro
[SILKSCREEN ON
MIRROR, IRON]
80 x 120 x 40 cm

P 59
TELA AZUL-AZUL
[BLUE-BLUE CANVAS/
SCREEN], 2007
detalhe [DETAIL]
papel colado
sobre tela
[PAPER GLUED TO CANVAS]
135 x 160 x 2,5 cm

realidade e apontar para o projetor, acentuar o retângulo de luz – e disseminá-lo no mundo.

No início da década de 1980, Livia já conformava essa crítica atacando alegoricamente a tela de televisão, ao decompor suas faixas de cor pelo uso de papel de presente com padronagem de losangos em listras azuis, vermelhas e verdes sobre fundo prateado. Essas telas são reapresentadas em 2007, incorporando as marcas do tempo sobre o papel. Seu grafismo será reaplicado em um fundo espelhado que traz o mundo para dentro dessa análise (dessa quebra) da imagem tecnológica. Trata-se, nas palavras da artista, de uma "alegoria do digital", mas também "do sem registro".

Em filme, trata-se talvez de registrar justamente aquilo que não se pode registrar, aquilo que escapa à apreensão imagética e no entanto é imagem por excelência: o sonho. Sobre *A cadeia alimentar*, Livia nota que "Sonhos, tanto quanto imagens reais, são matéria-prima para filmes". A escrita de sonhos já era feita em desenho sobre papel carbono (1993) e palavras de sonho já formavam o "mapa" da Rua do Hotel Sem Passado que era o mote da exposição de 2000 no Agora/Capacete.

Algo se subtrai e resiste ao regime tecnológico da imagem. Algo que pode me "imantar", justamente, quase me atropelar, conjugando violência e poesia. "Procuro frestas por onde escapar do real sem filme que me atropela", escreve Livia Flores. Mas acho que o que ela faz seria, antes, *procurar* – ou até *rasgar* – frestas por onde vislumbrar o real sem filme que *nos atinge*. Abre-se de repente a garrafa do náufrago, e dela escapa um breve instante do mundo.

O filme pode ser o fio precário (e invisível, virtual) entre um e outro náufrago. No que ela chama "utopia de artista", Livia sonha, em seu texto *Uncut/Como fazer cinema sem filme?*, com "o filme na cabeça de cada um, sem câmera nem projetor, ao mesmo tempo compartilhável. Nesse sentido, na medida em que inventa para si uma topologia móvel, descontínua, errática e instável, o cinema sem filme poderia ser uma heterotopia. Mais precisamente: um problema de 'patafísica".

E conclui, num arrebatamento:

"Saudoso Jarry, pai de Duchamp!"