ECOLOGIA E INCERTEZA

Ensaio de

RODRIGO NUNES

Artistas

PIERRE HUYGHE
LOURDES CASTRO
VÍCTOR GRIPPO

DA MEDIDA DA INCERTEZA À INCERTEZA DA MEDIDA

Rodrigo Nunes

Pode-se compreender a incerteza de duas maneiras: subjetiva e objetivamente. Pensada de modo subjetivo, a incerteza indica deficiência, falta, lacuna de conhecimento por parte do sujeito: se algo me parece incerto, é porque não detenho o conhecimento necessário para prever seu resultado de modo seguro. Considerada objetivamente, por outro lado, a falta se transforma em condição positiva, uma realidade que está nas coisas em vez de ser uma falha do observador: é o próprio mundo que é incerto, repleto de possibilidades que podem ou não se realizar ou de resultados inesperados que estão presentes, ainda que apenas em potência, nas situações mais ordinárias. O novo, o inesperado, seria, assim, não mais que o encontro entre duas cadeias causais até então não relacionadas (como explicou o biólogo molecular Jacques Monod [1910-1976]); ou apenas a indicação de que um sistema físico pode subsistir em estados bastante distintos daqueles normalmente observados (como diria a teoria do caos); e assim por diante.[1]

Sujeito é aquele que age, que conhece, que intervém, que transforma; ao passo que *objeto* é aquilo que sofre a ação, que é conhecido, manuseado, modificado. A diferença entre sujeito e objeto parece, portanto, se sobrepor à oposição entre liberdade e condicionamento: o sujeito é livre na medida em que é capaz de escolher entre diferentes possibilidades de ação; o objeto é condicionado porque não pode deixar de se submeter a leis ou à ação alheia. Se por muito tempo pensou-se que a incerteza era apenas uma limitação do conhecimento humano, e não uma característica da própria natureza, foi em virtude dessa sobreposição.

A natureza não escondia nenhuma surpresa nem guardava qualquer novidade. Puro mecanismo, como a engrenagem de um relógio, bastava conhecer suas leis para poder prever seus estados futuros. Se ela não era plenamente conhecida, era, ainda assim, perfeitamente cognoscível em princípio: objeto de uma ciência

1 Ver Jacques Monod, **O acaso e a necessidade**. Petrópolis: Vozes, 1971; James Gleick, **A criação de uma nova ciência**. São Paulo: Campus / Elsevier, 1989.

incompleta no presente, mas virtualmente completa no futuro. Somente o ser humano trazia incerteza ao mundo. Enquanto na natureza cada causa necessariamente determinava um e apenas um efeito, o humano podia escolher entre diferentes possibilidades, porque o humano, e apenas ele, era *livre*. Pelo mesmo motivo, a natureza não podia ter uma história. Sua temporalidade era a dos ciclos, da repetição mecânica; era a liberdade humana que introduzia a flecha do tempo no mundo e criava, portanto, o tempo histórico, inovador, progressivo, irreversível. A história era, por definição, humana.

O excepcionalismo pelo qual o humano era visto como o único sujeito ou agente – o único a trazer incerteza ao mundo – era o mesmo princípio que lhe dava o direito de dispor da natureza como bem entendesse. A natureza não era o lugar onde estamos e do qual fazemos parte (nosso *meio ambiente*, no sentido literal do termo) nem um lar em relação ao qual se vive em dependência recíproca (o grego *oikos*, que significa "lar", é a raiz tanto de *ecologia* quanto de *economia*). Era *objeto*, matéria inerte a ser infinitamente moldada pela chama criativa do ser humano.

Essa concepção da natureza como *mobília do mundo*, inanimada e sem história, coleção de objetos à disposição do sujeito humano para serem rearranjados e transformados segundo seus interesses e conforme o conhecimento que sua ciência lhe faculta, foi, infelizmente – mas não por coincidência –, muito influente no período em que a humanidade viveu o auge de seu desenvolvimento tecnológico. Não que a ciência não estivesse revendo seus (pre) conceitos ao longo desse período: desde a metade do século 19, a termodinâmica apontava a presença de processos irreversíveis na natureza, enquanto o cálculo de probabilidades vinha substituir a ideia de um Universo determinista.

A ideia, hoje em debate na comunidade geológica internacional, de que vivemos em uma era geológica na qual a ação humana tem papel preponderante na transformação do sistema terrestre – o Antropoceno – contesta frontalmente essa visão. Não apenas a natureza tem uma história, mas essa história é capaz de agir de volta sobre a humanidade, invertendo a relação entre sujeito e objeto. Além disso, à medida que se aceleram os processos

causados pela ação humana, como o aquecimento global, a incerteza do sistema físico terrestre aumenta, e a temporalidade de transformações naturais radicais (como o degelo da camada de *permafrost* do Ártico ou o crescimento do nível do mar) parece tornar-se mais veloz que a transformação da matriz energética mundial ou as tristes e previsíveis negociações internacionais sobre o clima.[2] Acima de tudo, são as ideias de progresso material infinito (em um planeta que, de súbito, se demonstra claustrofobicamente finito) e de progresso material como progresso da liberdade (quando as consequências naturais da ação humana começam a restringir as possibilidades de ação e ameaçar as condições de existência da humanidade) que se veem postas em xeque.

A incerteza, pensa-se hoje, não é privilégio humano, mas condição objetiva, presente em todas as coisas. O que torna ainda mais irônico que as críticas outrora dirigidas a uma ideia de ciência que servia de suporte ao projeto de dominação total da natureza hoje sejam utilizadas pelos *mercadores da dúvida* (na expressão de Oreskes [1958-] e Conway [1965-]) que tentam lançar a sombra da incerteza sobre o consenso praticamente absoluto da comunidade científica internacional quanto à realidade do aquecimento global antrópico.[3] Afinal, dizem eles, se os próprios cientistas admitem basear-se em conjecturas sobre períodos anteriores à existência de aparelhos para medir parâmetros como temperatura e acidez dos oceanos, isso quer dizer que suas conclusões resultam de construções – e aquilo que é *construído*, concluem, não pode ser *objetivo*, como se espera que a ciência seja. A resposta, no entanto, não está em retornar a uma ideia de *objetividade* que corresponde ao Universo determinista, pré-probabilístico, que a ciência deixou para trás. Como observou o antropólogo francês Bruno Latour (1947-), tudo – natureza e conhecimento – é construído. A questão não é, portanto, opor aquilo que é construído àquilo que não é, mas distinguir o *bem* construído do *mal* construído.[4]

Outros, ainda, tentam jogar com a ideia de incerteza para argumentar que é possível que nada precise mudar. Afinal, quem garante que amanhã ou depois não se descobrirá uma fonte de energia barata, limpa e inesgotável, ou uma tecnologia capaz de limpar os gases de efeito estufa acumulados na atmosfera, nos

2 Sobre estas e outras reversões entre cultura e natureza, ver Dipesh Chakrabarty, "The Climate of History: Four Theses", **Critical Inquiry**, n. 35, v. 2, 2009, pp.197-222; Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, **Há mundo por vir? Ensaio sobre medos e fins**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

3 Ver Naomi Oreskes e Eric M. Conway, **Merchants of Doubt: How a Handful of Scientists Obscured the Truth on Issues from Tobacco Smoke to Global Warming**. Londres: Bloomsbury, 2010.

4 Bruno Latour, "An Attempt at a 'Compositionist Manifesto'", **New Literary History**, n. 41, 2010, pp.471-490.

permitindo seguir crescendo de modo indefinido? A resposta é que, obviamente, ninguém pode garantir. Mas apostar todas as fichas numa redenção que *pode* – ou não – acontecer é a maneira mais razoável de responder a um risco? Ou é fazer como alguém que, diagnosticado com uma doença grave, preferisse não tomar os medicamentos existentes na expectativa de que um tratamento melhor e mais eficaz pudesse surgir? A quem interessa, na prática, alimentar hoje esse tipo de esperança como se fosse a melhor, ou única, opção?

As mudanças climáticas não impõem apenas o desafio de questionar algumas noções profundamente arraigadas, mas, sobretudo, o de mudar substancialmente o modo como se vive hoje. No fim das contas, não era apenas a concepção de natureza dominante na modernidade ocidental que era excessivamente limitada e unidimensional; a noção de humanidade era igualmente empobrecida pelo silenciamento de outras realidades e visões daquilo que *nós, humanos,* podemos ser. É essa polifonia – ao mesmo tempo debate e embate, cujo fim é em grande parte imprevisível, para a qual autores como a filósofa belga Isabelle Stengers (1949-) têm proposto o nome de *cosmopolítica* – que precisa urgentemente ser retomada.[5]

Se a incerteza é uma condição objetiva, isso inevitavelmente implica uma limitação subjetiva: a necessidade de medir a incerteza é acompanhada pela incerteza da medida, ou seja, a dúvida permanente, ineliminável, sobre se estamos levando em conta todas as possibilidades. É por isso que a exploração de uma ecologia de ideias e práticas mais rica do que aquela que o *mainstream* do debate público contempla hoje é mais necessária do que nunca.

5 Ver, por exemplo, Jacques Lolive e Olivier Soubeyran, **L'émergence des cosmopolitiques**. Paris: La Découverte, 2007; Isabelle Stengers, **No tempo das catástrofes**, trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PIERRE HUYGHE

1962, Antony, França. Vive em Santiago, Chile e Nova York, EUA

Partindo de diversas disciplinas, Pierre Huyghe cria situações, filmes ou objetos que propõem interações possíveis entre sistemas culturais ou naturais existentes, olhando para a vida tal como ela poderia ser. Formado pela École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs em Paris, onde estudou de 1982 a 1985, Huyghe tem participado de exposições no mundo inteiro, dentre as quais a 49ª Bienal de Veneza (2001), na qual conquistou o grande prêmio; a Documenta 13 (2012) em Kassel, Alemanha; e a Bienal de Istambul (2015). Sua obra foi objeto de uma mostra retrospectiva no Centre Georges Pompidou, Paris, em 2013-2014.

BIENAL: Você poderia falar sobre seu processo de trabalho e os sistemas que você cria?

PIERRE HUYGHE: Estou tentando inventar condições nas quais possa surgir alguma coisa, evoluir uma situação, em que a interligação, a coatividade e a mutualidade entre coisas, tempos, entidades ou máquinas, heterogêneas e dinâmicas, sejam contingentes e sem categoria; um composto de processos simples, um conjunto de circunstâncias, algo entre necessidade e imprevisibilidade. Estou interessado no ritmo de surgimento e desaparecimento de formas, em seu modo de existência, em sua potencialidade. Essas situações são rituais que se auto-organizam, redes autotransformadoras nas quais os papéis são incertos e redistribuídos.

Pierre Huyghe, entrevista aos participantes do workshop do material educativo da 32ª Bienal, realizado em 2015.

Untilled, 2011-2012. Entidades vivas e coisas inanimadas, construídas e não construídas. Vista da instalação na Documenta 13 (2012), Kassel, Alemanha [Ver cartaz]



“Há circunstâncias e desvios que permitem o surgimento de complexidades.
Existem ritmos, automatismos e acidentes, transformações invisíveis e contínuas, movimentos e processos mas sem coreografia; sonoridades e ressonâncias mas sem polifonia. Existe repetição, reação química, reprodução, formação e vitalidade, mas a existência de um sistema é incerta. Os papéis não são distribuídos, não há organização, nenhuma representação, nenhuma exibição. Há regras mas não uma política.
A cabeça é obscurecida por uma colmeia...

... A colônia poliniza plantas afrodisíacas e psicotrópicas. Seu corpo sem cabeça se estende na lama. O homem se move ao longo do dia como um autômato. Anima a morte com uma repetição infinita da vida, 1914. Um cão fluorescente na sombra de lajes de concreto desmama um filhote. Um carvalho de Beuys foi desenraizado. Ocorre mirmecocoria, formigas dispersam suas sementes. O cego as esmaga. Não há cor, nem odor. Mesmo verdadeiramente lançadas no acaso eterno... onde seu braço a protegia do sol, elas se assentam. É interminável, incessante."

Pierre Huyghe, in **Documenta (13) Catalog 1/3: The Book of Books**. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012, p.262.

O público como (não) testemunha da transformação

Um modo de abordar a obra de Pierre Huyghe é mediante processos de devir que em seu trabalho ocorrem entre a matéria em diferentes estados, e entre etapas diversas na vida de organismos e coisas. Tais estados transitivos são marcados pela passagem do tempo, mas fora do tempo do relógio e do calendário: em vez disso, eles se tornam marcadores temporais em si mesmos. Podem ser transformações que ocorrem naturalmente entre processos biológicos e a mineralização, como na fossilização de seres vivos; ou graças à intervenção humana, como quando uma pedra é convertida em um monumento, uma escultura ou em outro artifício.

O público constitui uma testemunha dos eventos e situações criados. Em geral as pessoas são convidadas a permanecer nas obras de Huyghe por algum tempo, perambular, procurar pistas e pouco a pouco construir uma visão geral dos elementos e relações entre estes. Talvez mais importante, porém, é que os trabalhos processuais de Huyghe são muitas vezes contrários às expectativas ou mesmo conflitivos em relação aos limites espaciais e temporais do trabalho artístico e da instituição da arte. A proposição artística pode desenvolver-se de um modo ininterrupto, para além da presença do público e fora dos horários de funcionamento das instituições onde os trabalhos são exibidos. Dessa maneira, o trabalho e o espaço da exposição se mostram como sistemas autônomos; como ecologias em que a humanidade é parte integrante de uma malha mais ampla, e nas quais todos os atores envolvidos desempenham papéis interconectados, porém decisivos nos processos que foram acionados em vários níveis.

Na obra de Huyghe o espectador, dessa forma, testemunha muitas vezes algo singular que é codeterminado e influenciado por sua presença, mas ao mesmo tempo o absorve, física e temporalmente. A contemplação se torna um processo metabólico.

Um cão chamado Humano com uma pata cor-de-rosa

Quando convidado a participar na Documenta 13 (2012) em Kassel, Alemanha, Huyghe criou uma peça para exposição ao ar livre para o Karlsaue Park. Intitulado *Untilled* [Não

cultivado] (p.8), o trabalho ocupava a área de compostagem do parque, a qual abriga elementos descartados e organismos vivos: uma rede de plantas, animais e bactérias que proliferam livremente. Uma espécie de cosmogonia em miniatura de uma hibridização que se desenvolvia em um espaço marginalizado, *Untilled* fazia um conjunto de elementos e processos naturais coexistir com artefatos de diferentes períodos históricos. Uma árvore desenraizada era pareada com um banco e uma escultura clássica de um nu feminino reclinado cuja cabeça era inteiramente coberta por uma colmeia. Ervas afrodisíacas e psicotrópicas polinizadoras se espalhavam por toda a área, onde um cão chamado Humano perambulava com uma de suas patas pintada em tom rosa fluorescente. Intrigantemente heterogêneo, *Untilled* contrastava com os jardins barrocos, simétricos e ordenados do Karlsaue Park chamando a atenção para processos guiados por fragmentação, mutação, colapso e regeneração.

Outra manifestação da possibilidade de unir ocorrências e durações diversas no mesmo cenário foi o trabalho *A Forest of Lines* [Uma floresta de linhas], criado para a 16ª Bienal de Sidney em 2008. Dentro da sala de concertos da icônica Opera House, Huyghe criou um jardim labiríntico com centenas de árvores. As pessoas entravam no local escuro e nebuloso munidas de lanternas, acompanhadas por um canto que evocava estruturas musicais aborígenes e cuja reverberação as guiava para a saída. Negando a possibilidade de controle visual, *A Forest of Lines* reconfigurava a noção de espetáculo segundo linhas indistintas entre realidade e ficção, e oferecia ao espectador um espaço tão estranho quanto uma ópera ocupada por uma floresta.

A Forest of Lines, 2008. Evento na Sidney Opera House, 16ª Bienal de Sidney, Austrália (2008)



Catálise: A mudança na velocidade de uma reação química gerada por pequenas quantidades de outras substâncias que se mantêm inalteradas no fim da reação. Ação ou reação entre pessoas ou coisas provocada por um agente ou força externa que em geral se mantêm inalterados pela reação.

Memória do outro

O papel de Huyghe como artista é catalítico: ele induz processos em sistemas que são performáticos por si mesmos, e onde os efeitos se tornam protagonistas. Ao deslocar a obra de arte para se tornar um evento dentro de um sistema – seja ele toda uma ecologia ou um sistema simbólico tal como a instituição de arte – a percepção e a memória do espectador se tornam parte de um ambiente ativo. No encontro com o trabalho de Pierre Huyghe,

SHEENA WAGSTAFF: Convidei você para fazer parte da Roof Garden Commission no [Museu] Metropolitan porque conhecia e admirava seu trabalho há muitos anos. Como curadora, preocupo-me com a possibilidade de o significado de sua instalação não ser inteiramente compreendido.
PIERRE HUYGHE: Concordo com você, Sheena, mas também é generoso começar com uma inversão e expor alguém a algo, em vez de algo a alguém. Qualquer um pode compreender que as lampreias movem pedras no aquário, abaixo da pedra flutuante, que tem o mesmo tamanho e o formato da pedra

no solo [fora do aquário], e que a água que corre sob os pés do público conecta um objeto ao outro.

Pierre Huyghe, entrevista a Sheena Wagstaff, in **The Roof Garden Commission: Pierre Huyghe**. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 2015, p.34.

captam-se tensões entre estruturas mais ou menos inteligíveis e eventos imprevisíveis.

Na obra *Timekeeper* [Cronometrista], 1999, Huyghe escavou um pequeno buraco em uma parede do edifício da Secessão de Viena, prédio para mostras de arte que data de 1897. O buraco revelava sucessivas camadas de tintas que revestiram as paredes em exposições passadas. Como arqueologia do espaço expositivo, a intervenção criava imagens que lembravam os anéis de crescimento de árvores ou as camadas de sedimentação de rochas; a memória orgânica e magmática de estruturas biológicas e geológicas.

Outra peça que estabelece uma relação evidente com a memória material de um determinado lugar foi a instalação *Cambrian Pulse* [Pulso cambriano] produzida para o projeto The Roof Garden Commission do Metropolitan Museum of Art, em Nova York, em 2015. Esse trabalho convidou à especulação sobre o museu como dispositivo estruturador que separa os seres vivos dos inanimados e mortos, e ao mesmo tempo deu margem para que temporalidades – cujos significados estão sendo constantemente redefinidos – existissem lado a lado.

Na área livre do terraço do museu, Huyghe removeu lajotas do piso e as remontou próximo a um grande bloco de xisto de Manhattan, uma rocha característica do terreno sob a cidade de Nova York. A peça era completada por um aquário gotejante contendo uma rocha flutuante de lava vulcânica, fósseis vivos, camarões-girinos e lampreias, além de instrumentos do Paleolítico. O Jardim do Terraço de Huyghe criava, simultaneamente, uma espécie de vórtice temporal e uma nova imagem da cidade de Nova York, uma das paisagens urbanas mais mediadas do mundo.

Cambrian Pulse, 2015. Ecossistema marinho vivo. The Roof Garden Commission, The Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos (2015)



Entre o surreal e o sem sonho

Em 2012, um vídeo on-line chamou a atenção de Huyghe.[1] Nele uma macaca chamada Fuku-chan é vista trabalhando como garçonete no restaurante Kayabuki em Tóquio, usando a máscara de um rosto humano e uma peruca de mulher. O animal atende prontamente aos fregueses do restaurante, fato que provoca espanto geral. Pegando a deixa do vídeo, Huyghe criou o filme

1 Acesse materialeducativo.32bienal.org.br

Untitled (Human Mask) [Sem título (máscara humana)] em 2014. As cenas iniciais exibem o desastre natural e nuclear em Fukushima em 2011, filmadas com um drone, e as imagens subsequentes mostram um macaco usando uma máscara, sozinho em um cenário tão vazio e desolado como um deserto nuclear.

Ao longo do filme, os gestos do macaco enfatizam o contraste entre a delicadeza artificial da máscara e a aspereza das mãos e pelos do animal, levando o público a procurar sobreposições ou disparidades entre a aparência quase humana do animal e o cenário cultural no qual ela se encontra. Ao mesmo tempo, a filmagem parece roteirizada, semelhante a sequências cinematográficas, como se houvesse mais uma camada de controle e intenção em ação e o macaco estivesse de fato atuando, interpretando um ser humano.

Assim como outros trabalhos de Huyghe, *Untitled (Human Mask)* paira entre o surreal e o sem sonho: o filme induz o espectador a desaparecer em um devaneio em que ele colide com outros estados radicais – morte, natureza e o não humano – cujas memórias decompostas, neurais, o trabalho o lembra de que ele já possui. **LBL**

Referências bibliográficas

ALTEVEER, Ian e WAGSTAFF, Sheena. *Pierre Huyghe: The Roof Garden Commission*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 2015. (catálogo de exposição)

ANGNE, Karen (ed.). *Pierre Huyghe*. Munique: Hermer Verlag, 2014. (catálogo de exposição)

DOUGLAS, Amelia. "A Forest of Lines: an Interview with Pierre Huyghe". *Electronic Melbourne Art Journal*, v. 3, 2008, pp.1-7.

Documenta (13) Catalog 1/3: The Book of Books. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012. (catálogo de exposição)

Untitled (Human Mask), 2014. Frame de filme



LOURDES CASTRO

1930, Funchal, Ilha da Madeira, Portugal. Vive na Ilha da Madeira.

Após ter estudado nos anos 1950 na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, Lourdes Castro viveu em Paris, França, por cerca de 25 anos. Nesse período, ela criou e participou do coletivo artístico KWY. Sua pesquisa inicialmente voltou-se à abstração na pintura. Mas, a partir da década de 1960, passou a criar objetos que consistiam no acúmulo de materiais e utensílios cotidianos. A busca por formas de desmaterializar suas obras levou Castro a investigar a sombra de pessoas e de objetos. Este se tornou o tema central de sua produção na forma de serigrafias, vídeos, performances, livros de artista e projeções. Em 1983, a artista retornou à Ilha da Madeira, onde vive desde então e realizou uma série de experimentos artísticos, muitos deles com o artista Manuel Zimbro (1944-2003), com quem foi casada. Dedicada à jardinagem e à produção artística, Castro expôs em todo o mundo e foi premiada por seus trabalhos. A artista participou da 5ª, 15ª, 16ª, 18ª e 24ª Bienais de São Paulo, a última em colaboração com o artista Francisco Tropa (1968-).

“Fiz serigrafia sobre papel, Plexiglas, rodhoïd [celuloide] e pano. Foi com a serigrafia que vieram à luz as minhas primeiras sombras. Fazia colagens com objetos e, querendo realizar obras impressas, coloquei esses mesmos objetos sobre a seda pré-sensibilizada. Obtive assim verdadeiras sombras projetadas.
A surpresa do desenho, a simplicidade da forma, do contorno de uma sombra, da sua invisível presença, fascinou-me tanto que ainda hoje para mim é nova.”

Lourdes Castro, in Lourdes Castro e Manuel Zimbro, **À luz da sombra**. Porto: Fundação Serralves / Assírio & Alvim, 1989, p.37.

Grande herbário de sombras, Madeira, verão de 1972. Sombras de plantas sobre papel heliográfico



Sombras que são

O interesse de Lourdes Castro pelas sombras está presente na maior parte da sua produção. No início, ela as registrava a partir da observação de amigos íntimos, à procura de mínimos fragmentos e detalhes que pudessem conferir expressão ao contorno dos gestos graciosos e momentâneos, captados mediante a cumplicidade própria da amizade. Muitos desses desenhos foram reunidos nos 34 volumes da obra que ela vem compondo ao longo dos anos, a qual denominou *Álbum de família*.

Castro deu início às serigrafias ainda na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, mas foi em Paris que passou a desenvolver a técnica. O contato com determinados materiais possibilitou à artista alcançar mais precisão no trabalho e versatilidade na expressão plástica. Um exemplo foi a utilização do Plexiglas (acrílico), cuja transparência sem textura gerava imagens que podiam ser percebidas como sombras, em sua qualidade imaterial.

Simultaneamente, sua pesquisa em torno das sombras a conduziu à descoberta do desenho como parte importante de sua produção: a simplicidade da forma, do contorno de uma sombra e de sua invisível presença fascinou-a de tal modo que ainda hoje a artista relata as sensações de descoberta e de novidade que a prática lhe proporciona. Para ela, uma sombra tem mais significado que o objeto descrito, e observá-la pode ser uma maneira de contemplar e investigar as coisas e pessoas à sua volta.

(Outros) livros

Com a experiência acumulada na prática da serigrafia e da edição da revista *KWY*,[1] intensificou-se sua pesquisa em torno do objeto livro. Entre 1956 e 1984, Lourdes desenvolveu várias publicações, que se distinguiam claramente de seus cadernos de notas, diários ou dos livros ilustrados, num momento em que livros de artista ainda não eram amplamente reconhecidos como objeto artístico.

Nessa investigação, o valor das letras, das palavras e das formas em suas qualidades gráficas e simbólicas permitiu a Castro compreender a sombra como um tipo de signo. Desde os primeiros livros criados pela artista, a linguagem surgia de recortes de texto tipográfico de jornais e de revistas, na caligrafia cuidada que ela

Teatro de sombras: As cinco estações, 1976. Coautoria de Manuel Zimbro. Registro de performance em vídeo



1 KWY foi um grupo de artistas europeus cuja denominação incluía as três letras ausentes do alfabeto da língua portuguesa – K, W e Y (possivelmente uma sigla para "Ká Wamos Yndo"). O núcleo do grupo era integrado pelos artistas Lourdes Castro, René Bertholo (1935-2005), João Vieira (1934-2009), José Escada (1934-1980), António Costa Pinheiro (1932-2015), Gonçalo Duarte (1935-1986), Christo Javacheff (1935-) e Jan Voss (1936-), ao qual se juntou um número grande de artistas plásticos e poetas contemporâneos. Lourdes Castro foi a editora de uma publicação artesanal homônima, que em suas doze edições reuniu um amplo acervo de matérias que abordavam as artes plásticas e o campo literário.

Livros de artista são trabalhos de arte que exploram a forma do livro, tanto conceitualmente quanto como objeto. Frequentemente são publicados em edições de tiragem limitada, mas podem ser também objetos únicos.

utiliza para copiar poemas ou trechos de textos, nas palavras escritas, bordadas ou gravadas com carimbos.

Un Autre livre rouge [Um outro livro vermelho] é um trabalho iniciado por Castro em 1973. Nele, a artista e Manuel Zimbro recolhiam tudo o que fosse vermelho ou se relacionasse com essa cor, em um exercício de acumulação e catalogação – por exemplo, cartões-postais, fragmentos de cartazes ou um cardápio, no qual em todos os pratos apresentados predominava a cor vermelha. Esse é um livro-exposição, que empresta o nome da obra *O livro vermelho*,[2] embora não se relacione com as ideias do livro de Mao Tsé-Tung, fundador da República Popular da China. Castro e Zimbro dedicam-se a apresentar nesse trabalho o movimento contínuo de pesquisa e de interpretação de uma cor que se ramifica por todas as áreas da cultura, expandindo-se pelos detalhes visíveis nos dois volumes da obra.

Un Autre livre rouge teve de esperar mais de quarenta anos para ser apresentado ao público, em um processo que contempla a valorização da passagem do tempo como forma de reconhecer ciclos de maturação de ideias, de processos e projetos, algo presente em toda a obra de Castro.

Cotidiano doméstico

O regresso à Ilha da Madeira, em 1983, possibilitou que Castro estendesse sua produção artística ao modo como ela desempenhava suas atividades cotidianas, transformando-as em campo de pesquisa. A referência ao doméstico, que já se fazia presente em suas *sombras costuradas*, *sombras cortadas* e *sombras desenhadas*, passou a integrar sua produção e os experimentos artísticos criados em toda a área viva de sua casa-ateliê.

Como se ampliasse a ideia de *fazer arte* para a experiência mais ampla de *viver arte*, Castro estendeu seu ato criador ao jardim, à paisagem onde se encontra a casa, ao caminho, ao vento. No entendimento da artista, tudo aos poucos foi integrado como parte de uma grande obra, que se tornou a própria casa e o terreno ao redor. As leituras feitas por Castro de textos sobre a filosofia oriental alimentam a compreensão de que a casa é tão sua obra quanto as pinturas que ela cria, sendo o espaço seu cocriador.

2 Coletânea de citações do ex-presidente da República Popular da China, Mao Tsé-Tung (1893-1976), **O livro vermelho** constituía leitura obrigatória em instituições de ensino e de trabalho chineses. É considerado um dos livros mais impressos da história, com tiragens que alcançaram bilhões de exemplares, comparáveis às de textos religiosos como a Bíblia e o Alcorão.



Un Autre livre rouge. Coautoria de Manuel Zimbro. Vista da instalação na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal (2015)

“Sei que tirei as sombras da sombra. Dei-lhes corpo, porque fiz os Plexiglas, mas este é transparente, tem menos matéria. Os lençóis, não os ia fazer em Plexiglas, porque a gente não se deita em cima desse material e o plástico também não é agradável... Não se trabalha só com a cabeça: trabalho muito com os olhos e com aquilo que se ouve – trabalha-se com tudo.”

Lourdes Castro, entrevista ao jornal **Público**, Portugal, 3/3/2010.

“Uma sombra tem para mim mais significado do que simplesmente o objeto descrito. É uma maneira de contemplar as coisas e as pessoas à minha volta. As minhas serigrafias são serigrafias originais: são feitas a partir de desenhos em preto (ou sombras projetadas diretamente) correspondendo cada um deles a uma cor (uma passagem de cor), cada cor a uma sombra.”

Lourdes Castro, in Lourdes Castro e Manuel Zimbro, **À luz da sombra.** Porto: Fundação Serralves / Assírio & Alvim, 1989, p.37.

Esse sentido expandido da prática artística como modo de vida encontra-se em todos os espetáculos da obra *Teatro de sombras*, que Castro desenvolveu com Manuel Zimbro entre os anos de 1966 e 1973. O trabalho ganhou relevância internacional após a artista ter permanecido na cidade de Munique, Alemanha, seguida de inúmeras apresentações públicas organizadas em três atos: *Pic-nic à sombra*, *Contorno* e *Noite e dia*. As cenas mostravam Castro, posicionada atrás de um lençol suspenso e iluminada por Zimbro, encenando ações rotineiras que ocorriam no interior e fora de sua casa diariamente.

Os objetos eram preparados por Castro e Zimbro minuciosamente para todas as ações e tornavam-se, em si, sombras que engendrariam outras sombras no espaço em que a ação acontecia. Não havia um roteiro, mas por ter sido preparada uma *mise-en-scène*, numa construção de cena minuciosa, os gestos se inspiravam e aconteciam sem história. Zimbro preferia considerá-los mais uma *sombra de teatro* que um *teatro de sombras*. Influências orientais, inspirações surgidas dos *happenings* e referências cinematográficas eram mescladas a fim de construir para o público o que eles chamavam de *lugar de quem vê*. **VP**

Teatro de sombras: Linha de horizonte, 1981-1985. Coautoria de Manuel Zimbro. Registro de performance em vídeo



Referências bibliográficas

CASTRO, Lourdes. *Todos os livros: catálogo comprovado*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

——— e ZIMBRO, Manuel. *Sombras à volta de um centro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

———. *À luz da sombra*. Porto: Fundação de Serralves/Assírio & Alvim, 2010. (catálogo de exposição)

———. *Un Autre livre rouge*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015. (livro de artista)

FRAZÃO, Joana Rita Galhardo. *Lourdes Castro: apontamentos para a compreensão da obra*. Porto: Universidade do Porto, 2012.

Un Autre livre rouge, 1973-1974. Colagem sobre cartolina. Detalhes de elementos da instalação na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal (2015)





VÍCTOR GRIPPO

1936, Junín, Argentina – 2002, Buenos Aires, Argentina.

Víctor Grippo iniciou a carreira como pintor e gravador em meados dos anos 1950. Entre 1955 e 1956, estudou química e biologia na cidade de La Plata, Argentina, sem deixar de se dedicar à sua produção plástica. Na década de 1960, realizou experiências com objetos e construções cinéticas, utilizando motores e luzes, e na seguinte, voltou-se para pesquisas relacionadas à arte conceitual. Participou do Centro de Arte y Comunicación (CAyC), fundado em 1968, e do Grupo de los Trece (1971). Como integrante desses grupos, Grippo exibiu duas instalações na 14ª Bienal de São Paulo (1977), sendo contemplado, ao lado de seus companheiros, com o Prêmio Itamaraty. Essa foi a primeira ocasião em que esse prêmio, dedicado a artistas estrangeiros, foi concedido a artistas latino-americanos. O artista é considerado um dos principais protagonistas da **arte de sistemas**, que surge no contexto das manifestações conceituais na Argentina.

“Desde 1970, a minha proposta tenta reduzir a contradição entre a arte e a ciência através de uma estética que surgiu de uma relação química completa entre o lógico-objetivo e o subjetivo-analógico, entre o analítico e o sintético, valorizando a imaginação como um instrumento de conhecimento criador não menos rigoroso que o fornecido pela ciência.”

Víctor Grippo, in **Grippo: una retrospectiva. Obras 1971-2001.** Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini – Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2004, p.169.

Analogía I, 1970/1971. Circuitos eléctricos, eletrodos de zinco e eletrodos de cobre, batatas, medidor elétrico de tensão contínua, pulsador elétrico, texto sobre madeira em tinta branca



“O artista que se preze, nestes tempos, deve ser um integrador, um sintetizador diante da fragmentação contínua a que nos submete a época. A arte não pode aderir a essa fragmentação que, inclusive, ocorreu na ciência, ou melhor, em alguns de seus estratos inferiores, como são as especializações. Em vez de cair nisso, ela tem a possibilidade de recompor, intuitivamente, uma cosmovisão, obviamente temporária, que corresponde a um momento histórico [...]. A síntese para mim é que a realidade te coloca uma série de perguntas e a arte possibilita em um só ato integrar essas

diversas realidades, ou fases da realidade, ou seus símbolos através de seus filtros, de tua intenção pessoal. O mais importante: unir a energia com a matéria, o conhecimento com a ação. Isto não é outra coisa que estabelecer consciência. Então a destinação máxima seria: criar consciência, e por fim: tomar consciência da função humana."

Víctor Grippo, in **Grippo: una retrospectiva. Obras 1971-2001**, op. cit., p.181.

Arte de sistemas

A trajetória de Víctor Grippo desenvolveu-se no contexto cultural da cidade de Buenos Aires após o golpe militar de 1966,[1] quando o clima político de repressão levou diversos artistas a buscarem o enfrentamento com instituições e práticas artísticas tradicionais.

O Centro de Arte y Comunicación e o Grupo de los Trece[2] propuseram o lançamento de um projeto de arte regional latino-americano, com marcado acento conceitual, cujos princípios foram reunidos pela noção de arte de sistemas.

O termo, de inspiração semiótica, foi cunhado por Jorge Glusberg[3] e refere-se à ideia de um sistema de signos que se relacionam com diferentes códigos: político, tecnológico, ecológico, conceitual. Ao apropriar-se dessa formulação, Grippo trabalhou modificando aspectos de objetos comuns e reorganizando-os de modo que assumissem outros significados nos sistemas por ele construídos.

Suas instalações são compostas de objetos do cotidiano, como batatas, pães, mesas, ferramentas de trabalho, que o artista desloca de suas funções habituais, dispondo-os de modo a criarem relações cujo sentido não se dá de forma evidente ou de acordo com o ordenamento do mundo real, mas segue lógica própria. Junto aos objetos, frequentemente se encontram textos de sua autoria ou textos selecionados, que expandem o campo de sentidos possíveis para cada conjunto.

Analogia e alquimia

A ideia de analogia se encontra muito presente no pensamento de Grippo e, principalmente, na maneira como ele concebe seus sistemas. Eles parecem indicar ou ocupar o lugar de algo que cabe ao espectador imaginar. A consciência de determinada situação criada por um sistema pode conduzir, por analogia, ao desenvolvimento de outras formas de consciência acerca de contextos gerais ou específicos. Exemplo disso é a maneira como o artista criou a obra *Analogía I* [Analogia I], (pp.28 e 30) realizada entre 1970 e 1971. Grippo dispôs quarenta batatas em uma estrutura de madeira dividida em quarenta compartimentos, vinte de cada lado. Em cada batata, foram ligados dois eletrodos – um

1 Eleito em 1963, o presidente argentino Arturo Illia (1900-1983), do partido Unión Cívica Radical del Pueblo, foi deposto do cargo em 28 de junho de 1966 por um golpe de Estado liderado pelo general Juan Carlos Onganía (1914-1995), instituindo uma ditadura civil-militar no país. Três ditadores se sucederam no poder, até que a pressão popular levou à convocação de eleições presidenciais, com a vitória de Juan Domingo Perón (1895-1974), em 1973. No entanto, em março de 1976, um novo golpe empossou o general Jorge Rafael Videla (1925-2013). Em outubro de 1983, com o governo militar enfraquecido, entre outros fatores, pela derrota na Guerra das Malvinas (1982), foram convocadas eleições presidenciais e reinstituído o Estado democrático.

2 Ambos os grupos foram criados por iniciativa do arquiteto e professor argentino Jorge Glusberg (1932-2012), com o objetivo de concentrar artistas interessados por propostas experimentais e conceituais, unindo também design, arquitetura e novas tecnologias. Por mais de duas décadas de atividade, realizaram exposições, debates e conferências com críticos e artistas convidados de várias nacionalidades, visando situar a arte argentina em um panorama internacional. Realizaram exposições em diversas cidades do mundo, como Zagreb, Tóquio, São Paulo, Londres e Paris.

3 Além de ter sido líder e fundador do CAyC e do Grupo de los Trece, o arquiteto, professor e curador argentino Jorge Glusberg fez parte do grupo de fundadores do Comitê Internacional de Críticos de Arquitetura, do qual foi secretário-geral e conselheiro. Foi diretor do Museo Nacional de Bellas Artes, em Buenos Aires, curador de inúmeras exposições e autor e editor de livros sobre arte, arquitetura e design na América Latina. Entre suas publicações, destaca-se **A arte da performance**, 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Analogía I, o Energía [Analogia I, ou Energia], 1977/2014. Instalação composta de 400Kg de batata, eletrodos de zinco, eletrodos de cobre, cabos elétricos, medidor elétrico de tensão contínua, pulsador elétrico, cadeira, toalha de mesa de linho branco, texto, madeira, cavaletes, esmalte sintético e tinta branca. Vista da instalação no Museo Universitario de Arte Contemporaneo (MUAC), Cidade do México (2014)



Naturalizar al hombre, humanizar a la natureza, o Energía vegetal, 1977. Instalação composta de 400 Kg de batata, 8 ou 10 frascos de laboratório de usos diversos, rolhas de borracha, cotonetes de algodão, tinta de desenho de diferentes cores diluída em água, toalha de mesa de linho branco, placa de bronze com texto, madeira, cavaletes e tinta branca. Vista da instalação



de cobre e outro de zinco. Dividia essa estrutura um espaço central em que se podia ler um texto de autoria do artista e onde um voltímetro media a energia produzida por cada batata: 0,7 volts.

O texto propunha a analogia entre a batata e a consciência humana, com base em uma estrutura tripla: 1) a definição léxica de batata e de consciência; 2) a descrição da função cotidiana de ambas e 3) a ampliação dessa função mediante a operação realizada pelo artista nessa obra. A constatação da existência física de energia nas batatas conduz, então, à ideia de consciência humana como energia e as formas que ela pode assumir – consciência pública, política, coletiva.

Analogía I assumiu diferentes versões ao longo da trajetória do artista. Uma delas consistiu em uma plataforma levemente elevada, sobre a qual estavam uma mesa coberta por uma toalha branca, uma cadeira e uma caixa com terra. Sobre todos esses elementos, que constituíram uma espécie de "cenário", foram espalhadas centenas de batatas conectadas a eletrodos e cabos, criando um pequeno sistema elétrico, cuja potência era medida por um voltímetro. A mesa e a terra sugerem a ideia de um ciclo: a energia contida nas batatas sobre a mesa retorna à terra e se renova para se transformar, uma vez mais, em energia e alimento.

Naturalizar al hombre, humanizar a la naturaleza [Naturalizar o homem, humanizar a natureza], chamada também de *Energía vegetal* [Energia vegetal], 1977, tem estrutura semelhante, porém, no lugar dos fios e eletrodos, observa-se sobre uma mesa com as batatas um conjunto de frascos de laboratório que contêm líquidos de diferentes cores. Nesse trabalho, a observação de processos naturais, como o apodrecimento das batatas durante o período de exposição da obra, e a investigação científica, simbolizada pelos frascos de laboratório, parecem convergir num interesse pela transformação física da matéria. As cores das águas nos frascos representam diferentes propriedades e estágios de transformação da matéria (cristalização, sublimação, condensação), o que aponta também para o interesse de Grippo pela alquimia.

O pensamento alquímico, ancestral das modernas disciplinas científicas da química e física, tinha na analogia e nas ideias de

“Agora, numa época na qual existem insensatos que se vangloriam de ‘não saber fazer nada com as mãos’, esperamos outra época em que o homem absolvido recupere o amor pelos ofícios e, exercitando sua consciência, possa encurtar a distância entre o conhecimento e a ação. Quem sabe em algum momento o esforço sustentado e concentrado melhore o homem e a sociedade e novamente seja válida a coincidência entre arte e trabalho, em um único ritual humano.”

Víctor Grippo, in **Grippo: una retrospectiva. Obras 1971-2001**, op. cit., p.173.

“Construção de um forno de pão
Intenção: Transferir um objeto conhecido em um determinado entorno, e por determinadas pessoas, a outro entorno em que transitem outro tipo de pessoas.
Objetivo: Revalorizar um elemento de uso cotidiano, o que implica, além do aspecto construtivo escultórico, em uma atitude.
Ação: a) construir o forno;
b) fabricar o pão; c) repartir o pão.
Resultante pedagógica: Descrever o processo de construção do forno e da fabricação do pão. Distribuir uma folha. A participação do público será possível mediante um intercâmbio de informação.”

Víctor Grippo, Construcción de un horno popular para hacer pan, Plaza Roberto Arlt, Buenos Aires, 1972 (texto e ação coletiva com Jorge Gamarra e A. Rossi). In: **Grippo: una retrospectiva. Obras, 1971-2001**, op. cit, p.85.

correspondência e transmutação de elementos as suas bases de pensamento. Esse modo de olhar o mundo alinha-se à visão do artista, que acreditava que arte e ciência deveriam constituir uma única e mesma busca: criar a consciência humana.

Transformações

O interesse pelo alimento e pelas dimensões metafísicas e simbólicas presentes em processos naturais de transformação da matéria se encontra também em *Construcción de un horno popular para hacer pan* [Construção de um forno popular para fazer pão], ação realizada por Grippo em 1972, no contexto da mostra *Arte e ideología:* CAyC *al aire libre* em Buenos Aires.

Nela, o artista coloca-se diante do contexto político argentino de um ângulo diferente em relação a alguns de seus colegas, que propuseram intervenções questionando direta e objetivamente o governo militar. Sua obra compreendia a construção de um forno de pão em plena praça Roberto Arlt, assim como a produção e a distribuição gratuita de pães ao público que circulasse por ela. Por meio de uma ação colaborativa, o artista criou um espaço de troca, uma comunidade precária[4] que existiu enquanto durou a ação, cuja natureza remetia à tradição cristã da eucaristia e à dimensão cotidiana do consumo de um alimento básico de subsistência e de reprodução da vida.

Em vez de denúncia, prevalecia na ação a referência a valores comunitários e populares, promovendo ainda o trânsito de um hábito e saber do campo para a cidade, movimento também importante para o pensamento de Grippo. Por outro lado, ao trazer a construção material do forno como elemento central da ação, Grippo chamava a atenção para o trabalho humano e a energia envolvidos na produção do alimento. A partilha tanto do alimento como do saber envolvido em sua produção é instrumento de criação de consciência coletiva, aspecto decisivo para o entendimento da dimensão política de resistência do trabalho de Grippo no contexto histórico argentino. A mesma noção de compartilhamento, de transmissão do conhecimento individual para um saber coletivo, encontra-se de modo metafórico em diversos outros trabalhos também pela presença de mesas que

Construcción de un horno popular para hacer pan, 1972. Construção em espaço público com tijolos de argila, barro e lodo; pão cozido; ação de distribuição de pão para os transeuntes. Plaza Roberto Arlt, Buenos Aires, 1972 (texto e ação coletiva com Jorge Gamarra e A. Rossi)



4 Andrea Giunta, "Víctor Grippo: Poéticas de saberes desplazados", in **Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011, p.166.

representam, para o artista, um suporte de múltiplas experiências, encontros e acontecimentos.

Na obra *Tabla* [Mesa], 1978, ele escreveu no tampo de uma mesa de madeira um texto no qual a descreve como um lugar de memória dos processos e transformações que aconteceram sobre ela.

O texto chama a atenção também para o interesse do artista pelo universo do trabalho, pelo exercício de um ofício como instrumento de modificação da matéria, mas também de transformação do próprio homem. Assim, a mesa aproxima-se da relação de Grippo com a alquimia, mencionada anteriormente. Os alquimistas denominavam sua mesa de trabalho altar – associação que se pode fazer também a algumas das mesas de Grippo. Com isso, tentavam manifestar seu compromisso absoluto e espiritual com a obra que realizavam.

Ao resgatar esse tipo de atitude filosófica, Grippo aponta a arte como um campo de possibilidades para a evolução espiritual, por meio da transformação da matéria: transformar o homem, naturalizá-lo ou recolocá-lo em comunhão com a natureza e a energia das quais faz parte. **TG**

Referências bibliográficas

CHILIDA, Alicia. *Transformación: tomar conciencia*. 2014. Acesse via materialeducativo.32bienal.org.br.

GIUNTA, Andrea. "Víctor Grippo: Poéticas de saberes desplazados". In: *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011.

Grippo: una retrospectiva. Obras 1971-2001, curadoria Marcelo E. Pacheco. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini/ Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), 2004. (catálogo de exposição)