

CRISTIAN SEGURA E A POÉTICA DO COEFICIENTE

ROSÂNGELA CHEREM
SANDRA MAKOWIECKY
organizadoras

CRISTIAN SEGURA E A POÉTICA DO COEFICIENTE

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

C933

Cristian Segura e a poética do coeficiente / organizadoras
Rosângela Cherem, Sandra Makowiecky – Florianópolis :
Udesc, 2012.
228 p. : il. ; 21 cm

Inclui bibliografias

ISBN: 978-85-61136-82-6

1. Segura, Cristian. 1.Arte contemporânea. 3.Obra e espaço.
4.Objetos de arte. I. Cherem, Rosângela. II. Makowiecky, Sandra.
II. Título

CDD:709.04

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Florianópolis, 2012

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC

Reitor Prof. Dr. Antonio Heronaldo de Sousa

ROSÂNGELA CHEREM
SANDRA MAKOWIECKY
organizadoras

CENTRO DE ARTES – CEART

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPGAV

Coordenadora: Profª. Drª. Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva

Este trabalho recebeu apoio financeiro da UDESC (recursos PAP), Capes e Cnpq.

Organizadoras

Profª. Drª. Rosângela Cherem

Profª. Drª. Sandra Makowiecky

Edição das imagens: Cristian Segura

© das fotografias: Adriana Groisman, Alan Jasso, Angelo Luz, Claiton Biaggi, Cristian Segura, Daniel Trama, Gery Reguant, Guillermo Cisneros, Jorge Miño, Leo Eloy, Lucia Bartolini, Martín Bonadeo, Pedro Pegenaute e Rafael Vargas. (Todos os esforços foram feitos para se identificar e reconhecer os autores das fotografias reproduzidas. Qualquer erro ou omissão será corrigido nas próximas edições.)

© dos textos: seus autores.

Os textos dos artigos refletem a opinião dos seus autores e não são necessariamente compartilhadas pelas organizadoras e/ou pelo artista.

A reprodução de imagens de obras nesta publicação tem o caráter pedagógico e científico amparado pelos limites do direito de autor no art. 46 da Lei no. 9610/1998, entre elas as previstas no inciso III (*a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra*), sendo toda reprodução realizada com amparo legal do regime geral de direito de autor no Brasil.

Editoração: Marli Henicka
Impresso na DIOESC

Capa: Cristian Segura. *Sununu, Soro, Itaverá*, 2011.
Vista noturna do Jardim Botânico, Curitiba..

CRISTIAN SEGURA E A POÉTICA DO COEFICIENTE

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Ex-orbitar o espaço. Notações para pensar a obra de Cristian Segura
ROSÂNGELA CHEREM 13

I – O ARTISTA E O ESPAÇO DA CIDADE

1 – Problematizar o lugar e propor o espaço
LUZIA RENATA DA SILVA 33

2 – Sobre três maneiras de interrogar a cidade como lugar
JUDIVÂNIA MARIA NUNES RODRIGUES 43

3 – Sobrevoar e pousar: concomitâncias
JULIA AMARAL 53

II – O ARTISTA E O LUGAR DOS MUSEUS

4 – Museus: templos da arte ou lugar de ruínas?
PATRICIA PERUZZO LOPES 63

5 – Destruição simétrica
PRISCILLA MENEZES DE FARIA 73

III – O ARTISTA E O ELEMENTO MODIFICADOR

6 – Considerações sobre o caráter indiciário
FABIANA MACHADO DIDONÉ 81

7 – Ponderações sobre o elemento modificador
ANA CARLA DE BRITO 89

IV – O ARTISTA E O BLOCO MULTISENSORIAL

8 – Dispositivos sonoros e percepção do espaço
JOANA APARECIDA DA SILVEIRA DO AMARANTE 101

9 – Dimensões acústicas e implicações visuais
SAMIRA MACHADO DE OLIVEIRA 109

10 – Tocando a matéria e interagindo com o espaço
ANTONIA WALLIG 117

11 – Poética do sensível e circuito narrativo
ANA LÚCIA OLIVEIRA FERNANDEZ GIL 125

V – O ARTISTA E AS CURADORIAS

12 – Deslocamentos entre o artista e o curador
DAIANA SCHVARTZ 137

13 – A curadoria como procedimento artístico
FRANCISCO PABLO MEDEIROS PANIAGUA 143

VI – DEPOIS DO SEMINÁRIO

14 – Cristian Segura, um viajante na trilha da arte contemporânea
SANDRA MAKOWIECKY 157

15 – E ainda as experimentações
CRISTIAN SEGURA 175

SOBRE OS AUTORES 181

OBRAS DO ARTISTA 187



APRESENTAÇÃO

Ex-orbitar o espaço. Notações para pensar a obra de Cristian Segura

ROSÂNGELA MIRANDA CHEREM

O século XX viu emergir uma linhagem de artistas inquietos e proliferantes que não podem ser reconhecidos por uma unidade temática nem estilística. A esta linhagem pertencem nomes que vão, por exemplo, de Duchamp, Joseph Beuys, Bruce Nauman, Anselm Kiefer e Francis Alÿs, até artistas brasileiros como Flávio de Carvalho, Lygia Pape e Hélio Oiticica. Em comum, têm o fato de utilizar diversos materiais e procedimentos, através de gestos onde as implicações sobre a linguagem e sua materialidade se encontram em incessante experimentação, embora cada um a sua maneira, apresente diferentes processos, cujas sutilezas remetem ao problema da produção e articulação de sentidos. Assim, é um *modus operandi* que os aproxima, como é também um fio invisível que permite lê-los, reconhecendo uma espécie de poder da obra enquanto portadora do movimento de protensão e retenção, espaçamento e desejo de presença, clausura e exterioridade do tempo-espaço.

Cristian Segura (Tandil, Argentina, 1976) é um destes artistas. Graduado em desenho em meados dos anos 90 pelo Centro Polivalente de Arte da cidade onde nasceu e mora, recorre aos mais diferentes suportes e meios, e vem apresentando seus objetos, instalações e vídeos em exposições individuais e coletivas, tanto em seu país como em outros, incluindo Brasil, Chile, Estados Unidos e Espanha, além de México e Cuba no ano de 2012. Dono de um percurso inquieto e em permanente movência, os limites de sua investigação redefinem o seu próprio horizonte, permitindo reconhecer suas noções operatórias e seu processo de fatura em permanente deslocamento. Tomando a questão do espaço como um problema a ser pensado do ponto de vista

conceitual e plástico, seus trabalhos percorrem as cidades, problematizando seus ambientes expositivos e implicando desde os museus até o ateliê do artista, passando pelas galerias, meios impressos e virtuais.

Ganhador de várias premiações, envolvido também com curadorias e residências, suas obras podem ser encontradas em diversos museus argentinos, tais como o Museu Juan B. Castagnino e o Museu de Arte Contemporânea MACRO, ambos em Rosario, além de Bahía Blanca e de Buenos Aires. Nesta capital, também fazem parte do acervo da Fundação OSDE. Igualmente compõem os acervos do Museu Del Barro em Assunção, no Paraguai, do Arquivo Audio-visual do Centro de Documentação de Artes do Centro Cultural Palácio de La Moneda, em Santiago, no Chile, e do Museu de Arte Carrillo Gil, na cidade do México. Cabe destacar que o envolvimento mais direto de Cristian Segura com a arte começou com trabalhos voluntários em museus a partir dos 14 anos. Aos 19 anos, era Coordenador de Exposições e aos 23 anos, Diretor do Museu Municipal de Tandil¹. Numa entrevista em que explica suas principais referências poéticas e conceituais, está o escritor argentino Jorge Luis Borges, cujo modo de construir cenários subjaz de modo renitente, embora silencioso e quase secreto em seu pensamento poético. Em seguida, vem Víctor Grippo (1936-2002), de quem pode conhecer o trabalho com mais profundidade a partir de um livro feito em 2002².

De fato, ambos os artistas plásticos guardam relação com o Museu de Tandil, sendo que Víctor Grippo apresenta ali, em 1957, aos 20 anos, desenhos com tinta litográfica sobre papel no Salão de Arte de Tandil, obtendo o segundo prêmio, voltando ao mesmo local para outros eventos em 1969 e 70. Foi nesta década que as experimentações daquele que seria mais tarde conhecido como o pai da arte conceitual na Argentina saíram do suporte biplanar, passando por aproximações entre arte e ciência. Durante este período acrescenta a suas obras mecanismos dotados de movimento real e luzes próprias. O legendário Grupo dos Treze, formado em 1971 e com a denominação de Grupo CAYC a partir de 1975, com quem trabalhou nestes anos, chegou

¹ RUIZ, Alma. Two individual Visions. In *Argentina in Focus: Visualizing the Concept*. Cristian Segura/Sergio Vega. Washington DC: Art Museum of the Americas, 2010.

² Entrevista realizada pelas alunas Daiana Schwartz e Joana Aparecida da Silveira do Amarante, em fevereiro de 2012, aguarda publicação na Revista Palíndromo n. VII, do PPGAV-CEART-UDESC.

a receber o grande prêmio da XIV Bienal Internacional de São Paulo em 1977. Estudioso de desenho e química na Universidade de La Plata, as diferentes versões de seu trabalho *Analogía*, que circularam por diversos países europeus, não pretendiam ser operações nem meramente científicas e nem conceituais. Ao escolher a batata como material, buscou estabelecer um paralelo entre a objetividade lógica e a subjetividade analógica, o pensamento analítico e o sintético, a imaginação criadora e o conhecimento científico. A habilidade manual e o rigor conceitual comparecem para pensar o tubérculo de origem ameríndia e as pedras, o alimento e a energia elétrica, o natural e o artificial. Tais questões se desdobram na fabricação de pães a partir de um forno artesanal concebido como objeto *in situ*. Poetizando a ação humana e os vínculos com a natureza, suas investigações o levaram ainda ao trabalho intitulado *Os Ofícios*, fazendo com que o *homo faber* e o *homo simbolicus* interbrassem o *homo sapiens*.

Amigo comum a Víctor Grippo e Cristian Segura, o escritor e periodista Jorge Di Paola define o primeiro como um artista que se concentra *em núcleos significativos do variado mundo das coisas dadas e das coisas fabricadas*, como quem urde uma rede construindo vínculos e associações, unindo organismos e culturas, arquetipos e pequenos objetos, biología, conhecimento e imaginação³. Mas é o próprio Cristian Segura quem aponta os trabalhos que estão em maior interlocução com Víctor Grippo:

La primera, es una obra que realicé al finalizar mi gestión al frente de la dirección del Museo de Bellas Artes de Tandil. En ella reproduzco a escala el museo, al modo de un maletín de funcionario público, de cartón, cubierto por una pintura de apariencia metálica y con una manija sin quién la sostenga (...) La segunda, es una mesa de madera con la forma de mi perfil derecho. La mesa: objeto genérico, mi lugar de trabajo. La cabeza: el espacio mental, el de las ideas, el de la conciencia. Una interacción entre el hacer sobre una mesa y el pensamiento, donde se modifica la material y el espíritu en un mismo acto. Su título, en singular, alude a una de las obras más significativas de Grippo: Mesas de trabajo

³ DI PAOLA, Jorge. In: SEGURA, Cristian (compilador). Víctor Grippo. *Reunión homenaje*. Tandil, Argentina: Mumbat, 2002.

y reflexión (1994), realizadas para la quinta Bienal de La Habana con mesas escolares y de otros usos.⁴

Para dizer com outras palavras, o que se observa em Cristian Segura, em relação a Víctor Grippo, são afinidades e inspirações no modo de compreender o que vem a ser arte, como frequentar e o que pode pertencer a este território, mas é também uma maneira de construir parentescos. Ao longo do século XX muitos artistas puderam colocar-se diante da tarefa de fazer surgir um feito e desvencilhar-se de clichês e padrões de representação, mantendo-se fora da zona de conforto em proveito de uma linguagem pensante que habita uma zona de risco. É de Joseph Kosuth a defesa de que *ser artista agora significa questionar a natureza da arte*⁵. Para ele, desde Marcel Duchamp a arte foi deixando de estar atrelada à verdades pré-estabelecidas e se distanciando das condições meramente morfológicas para encontrar sua própria linguagem, sendo que suas proposições caminharam da aparência para a concepção, fazendo deste domínio um tipo de investigação que cria os seus próprios sentidos. Para além de um produto estético, da subjetividade romântica e da arte como mera expressão individual, trata-se da investigação de problemas, de perscrutar inquietações ultrapassando os limites sobre o que isto quer dizer para por-se diante de o que é isto.

O material que segue nesta coletânea constitui-se num conjunto de artigos que abordam a obra de Cristian Segura, sendo desdobramento de uma disciplina oferecida como seminário temático intitulado *História da Arte Como Operação de Hipertexto*, ministrada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-CEART-UDESC) em dezembro de 2011. Trata-se de uma experiência de 30 horas-aula onde o artista apresentou seus trabalhos e a professora aprofundou possíveis questões conceituais e teóricas relativas às obras, cabendo aos alunos acompanhar esta espécie de dueto, esclarecendo dúvidas e ampliando uma compreensão a partir de seu campo de interesse e pesquisa. Abaixo são apresentados os principais pontos por meio dos quais aconteceu o transcurso do referido seminário.

⁴ Entrevista realizada pelas alunas Daiana Schwartz e Joana Aparecida da Silveira do Amarante, em fevereiro de 2012, aguarda publicação na Revista Palíndromo n. VII, do PPGAV-CEART-UDESC.

⁵ KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, G. & COTRIM, C. *Escritos de artistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006

1 – O ARTISTA E O ESPAÇO DA CIDADE. Cristian Segura é um artista que fala a partir do espaço urbano, suas praças e seus museus, prédios e monumentos. Não especificamente uma cidade, pois é alguém que circula e seu pensamento plástico pode se voltar tanto para Washington, Barcelona, Curitiba ou Cidade do México. Afastando-se da compreensão renascentista através da qual ao artista caberia estar a serviço dos mecenas e comitentes para garantir o renome da cidade e de sua elite, problematiza sobre os processos de identificação e memória cultural, os usos e as contradições urbanas.

Se a experiência das viagens já foi algo destinado ao contato com a singularidade das culturas e com a geografia do desconhecido, em tempos de turismo de massa, todos os lugares parecem já estar devidamente alcançados e exaustivamente visitados. Quando as viagens parecem ser iniciadas nos sites com todas as indicações de como chegar e onde ir ver o que, terminando no entulho digital de fotografias do viajante diante dos lugares, pessoas e coisas fetichizadas, Cristian Segura parece responder a esta realidade com trabalhos que problematizam o espaço, desnaturalizando-o. Ao fazer isso, chega muito próximo da noção de *espaço como lugar praticado*, tal como abordada por Michel de Certeau. Para o historiador francês, enquanto o lugar está relacionado à ordem e à estabilidade, o espaço se constitui como um campo múltiplo e mutável, sujeito a diferentes usos e determinações, tal como nos mapas e relatos, cujos horizontes não se definem por uma delimitação fixa, mas através de articulações e percursos⁶. O mesmo vale para o artista argentino, uma vez que o lugar onde as regras e as convenções assimiladas pode ser sempre reconsiderado como campo de inquietações, desvios e ressignificações.

Ao problematizar o espaço, os trabalhos de Cristian Segura também permitem aproximações com o conceito de heterotopia. *Outros Espaços* é o título de uma conferência que Michael Foucault apresentou em março de 1967 para o Círculo de Estudos Arquitetônicos, mas que acabou publicada só em 1984. Nela, procurou mostrar que enquanto o século XIX priorizou as problemáticas temporais, o século XX priorizou o espaço: *estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso*.⁷

⁶ CERTEAU, Michel de. Relatos de espaço. In: *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

⁷ FOUCAULT, Michael. Outros espaços. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 411.

Diferentemente dos espaços cindidos e hierarquizados ou dos espaços utópicos e de maravilhamento, as heterotopias seriam reconhecidas como um lugar real para onde incidem projeções, tal como um espelho, onde ao mesmo tempo se está e não está. Os cemitérios, os teatros e cinemas, os jardins e as bibliotecas seriam exemplos onde tempo e espaço se sobrepõem, sendo que, em suas diferentes funções e usos, ao longo da modernidade caminharam dos sentidos mais sagrados ao mais profano.

Para além da dimensão cultural, pensar, construir, praticar o espaço, parece ter sido também um problema para as inúmeras experimentações artísticas do século XX, sendo que o mesmo passou a se auto-referenciar na obra, criando e ampliando os limites dos gestos artísticos e chegando, inclusive, ao conceito de *campo ampliado*. Expandindo-se das molduras e pedestais, o espaço passou a ser estilhaçado e colado com Picasso, espiritualizado e esquadrihado com Mondrian, materializado e depurado no construtivismo, desenhado com Julio Gonzáles, suspenso e flutuante com Cálder, dinamizado no futurismo e nos cinéticos, fendido e rasgado com Lucio Fontana, dobrado com Lygia Clark, penetrado com Jesús Rafael Soto, perceptivo e permutável no minimalismo, gigante e geológico na *land art*. Das estereometrias de Naum Gabo (materialização plástica do objeto relacionado à circulação de ar e luz, leveza e exterioridade), chegamos ao *Campo de luz* de Walther de Maria ou ao *site specific* de Chris Burden em Inhotim ou de Olafur Eliasson, tal como *Caçoeiras sob a Bridge Brooklyn* em 2008. Eis a heterotopia na arte também como um terreno especular em que nos situamos como uma imagem no espelho, permitindo-nos perguntar onde estamos, como e porque nos posicionamos de determinadas maneiras, fazendo-nos perceber que diante de uma obra *não estou mais onde existo nem onde penso*⁸.

Evidenciando que a linguagem é plena de imagem, embora nem por isso comunicável, na Bienal do VentoSul que aconteceu na cidade de Curitiba em 2011, Cristian Segura apresentou trabalhos na forma de *site specific*. Variando nas composições e combinando sons e projeções visuais em quatro ambientes distintos, seus projetos foram elaborados a partir de sonoridades e palavras, criando efeitos de avaria e rachaduras. Buscando uma articulação entre o conhecimento e a experiência espacial para além do *souvenir* turístico

⁸ COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010, parte 6.

e das versões cristalizadas sobre a memória urbana, o artista produziu uma espécie de efração dos significados estabelecidos, privilegiando a obra como matéria distinta da realidade mundana e situado-a onde não há hierarquia, a verdade não está dada e nem se resume à simplicidade de um presente. Sendo a linguagem uma combinação entre inconsciência e espaçamento e o signo algo que se retro-constitui a partir de uma origem onde as coisas estão indivisíveis, recusou a consecutividade e o linearismo temporal em proveito de diferentes apropriações do espectador, reposicionando seu olhar e proporcionando uma inquietação em relação ao espaço público.

O mesmo pode ser dito sobre o trabalho intitulado *Mirador Urbano. A (ex) posição do espectador*, onde criou um observatório urbano em forma de uma pequena escada voltada para a Galeria del Poste do Centro Cultural Ricardo Rojas em Buenos Aires no ano de 2006. Para o filósofo Emanuele Coccia, a imagem é aquilo que permite ao sujeito apropriar-se de algo sem transformar sua natureza nem o objeto de que se faz semelhante. Multiplicando-se e vivendo para além do sujeito, suas formas vivem na superfície dos corpos e se apóiam na matéria, sendo uma espécie de lasca pela qual a objetualidade se infiltra. Formando o tecido conectivo do mundo, através das formas imagéticas, a realidade torna-se algo infinitamente apropriável e transmissível⁹. Povoadando o mundo de formas não conhecidas, Cristian Segura parece ampliar a definição de Coccia, para quem a *imagem é forma fora de lugar*, acentuando aquilo que não pode ser apreendido pela clareza do significado, através de um jogo onde contínuo e descontínuo, evidências e enigmas, dilatações e compactações, opacidades e transparências não cessam de se rearticular.

2 – O ARTISTA E O LUGAR DOS MUSEUS. Considerando que o espaço expositivo prioriza a obra a ser mostrada, mas deixa de lado as relações de poder que a visibilizam e legitimam, Cristian Segura apresenta uma série de trabalhos onde o museu é problematizado, transformando tanto seu ambiente interno como também o externo no próprio assunto de sua reflexão. Assim, constrói um campo de questões para pensar as políticas culturais e museológicas, a constituição e manutenção de acervos, suas condições de funcionamento, as práticas de administração e seus bastidores, bem como situações de vulnerabilidade ou mesmo de arbitrariedades que ali incidem.

⁹ *Idem*, parte 16.

Também são acolhidas as escolhas artísticas e as circunstâncias em que os espectadores se colocam, ativando um campo das relações de poder e os diferentes regimes de verdade implicados no território da arte.

São exemplos deste repertório os vídeos, as maquetes e a performance realizada no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, bem como os adesivos na parede externa do Museu de Arte das Américas em Washington D.C., onde se observa um esforço para perceber o espaço expositivo a partir de certos deslocamentos da percepção do espectador. Lançando um olhar para o museu como um produto, inclui em seu leque de reflexões o papel do espectador, da segurança e da administração, os bastidores e a manutenção, questões de custos e contradições institucionais e culturais. As fotos do Museu de Arte Contemporânea do Chile lançam um olhar sobre a vulnerabilidade e os estragos produzidos a partir de um abalo sísmico e seus efeitos estruturais. No vídeo sobre os patinadores do supra-referido Museu de Barcelona, o que é dado a ver é o aparato policial regulando o uso do espaço público e da fachada desta Instituição. Em outro trabalho, feito para o Museu de Belas Artes de Tandil, por ocasião das comemorações de seu aniversário de 70 anos, o artista apresenta uma vitrine com 70 quilos de doces obtidos a partir de catálogos e convites feitos para o próprio museu, sendo que o mesmo pode ser visto da calçada e pelo lado de fora do museu durante todo o mês de janeiro, quando o museu estava fechado para férias.

Ainda problematizando os museus, cabe lembrar o trabalho com livros, como por exemplo, quando Cristian Segura faz uma réplica do Museu Juan B. Castagnino em Rosario a partir de quatro livros de arte publicados por aquele museu, transformados numa maquete com cortes e encaixes dos próprios livros. Em outro trabalho sobre o mesmo museu, o artista esfacela as bordas de um livro editado pela Fundação Antorchas e as dispõe como se fossem os restos mortais de uma documentação ou doces de carnaval. Ao intitular *Patrimônio protegido* recorre ao humor para falar dos perigos, menos relacionados aos insetos roedores e mais aos instrumentos legais de destruição de instalações e acervos. Também parece ser o caso de *Km 0*, onde apresenta uma placa com a distância entre o Museu de Arte Contemporânea de Rosario e outras instituições e polos artísticos argentinos, não apenas medindo esta distância, como também situando o corpo do espectador como ponto de referência. Outro exemplo, ainda, é quando faz uma réplica minia-

turizada deste museu a partir do dinheiro que recebe para fazer uma obra para seu acervo. Assim, aborda em objetos com pequena escala questões relacionadas ao espaço expositivo e institucional do museu como lugar privilegiado de produção cultural e referência simbólica, cujo arsenal e espólio possuem um destino sujeito a diferentes contingências e interesses.

Do mesmo modo que um escritor pode fazer da literatura seu tema, tornando-a objeto daquilo que escreve, Cristian Segura lança um olhar crítico e reflexivo sobre o campo institucional da arte e encontra neste repertório um modo de atualizar o pensamento plástico. Eis o recurso da metalinguagem, na medida em que é uma arte que se problematiza e fala do território que lhe é pertinente, fazendo disto referência que alimenta a própria criação. Por sua vez, é o próprio artista quem explica que cada trabalho pede uma materialidade específica, impondo a escolha de diferentes suportes e meios, sendo uma espécie de pré-meditação poética que define a fatura.¹⁰

Discordando do entendimento de que o gesto artístico é produzido por um ser mediúnico, situado num labirinto que está para além do tempo e do espaço e que cria como quem caminha em direção a uma clareira, em *O ato criador* Marcel Duchamp reconhece o gesto do artista através de duas pontas. Numa delas está o que acontece através de uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que não são totalmente conscientes ao artista. Disto resulta um coeficiente entre a intenção e sua realização, ou seja, o que permanece inexpresso, embora intencionado, e o que o artista consegue realizar, embora não de modo completamente consciente e premeditado. Na outra ponta está o que acontece quando o espectador experimenta a transformação da matéria inerte em obra de arte, cabendo-lhe o papel de determinar qual o peso da mesma na balança estética. Neste sentido, *o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isto torna-se ainda mais obvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, as vezes, reabilita artistas esquecidos.*¹¹

¹⁰ Entrevista realizada pelas alunas Daiana Schvartz e Joana Aparecida da Silveira do Amarante, em fevereiro de 2012, aguarda publicação na Revista Palíndromo n. VII, do PPGAV-CEART-UDESC.

¹¹ DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

3 – O ARTISTA E O ELEMENTO MODIFICADOR. Amigo do romancista e dramaturgo polonês exilado na Argentina de 1939 a 1963, Witold Gombrowicz (1904-1964), Jorge Di Paola observa que a mesa de Víctor Grippo era um lugar de comer, mas também de trabalhar, depositar as ferramentas e objetos, fazer leituras e conviver¹². O mesmo parece acontecer com Cristian Segura que, tendo compreendido a situação de despojamento destes artistas de sua admiração e referência, dispensa o ateliê como um grande aparato espacial em proveito de uma estrutura mais compacta e simplificada, que garante maior mobilidade e permite que o ambiente de trabalho possa acompanhar o artista na medida de seu deslocamento. Este entendimento parece estar guardado como uma espécie de índice em *Mesa de trabalho e reflexão (autorretrato)*, onde sem expor sua subjetividade, apresenta ao espectador algo de si. Seu rosto recortado como uma silhueta de perfil sugere uma aproximação entre a vida e a arte, como também um movimento incessante entre criação e alimentação, bem como contempla o ritual cotidiano de convívio e o excepcional de sacrifício. Nesta espécie portátil de ateliê, o corpo e o pensamento, o processo de trabalho e as soluções poéticas encontram-se num mesmo campo horizontal, conectável e movente, onde acontecem distintas possibilidades e decisões, tentativas e descobertas.

Assim, a criação está voltada não para algo a ser destinado ao museu ou galeria, mas para o próprio ato de pensar em consonância com o de viver. Em *Chave mestra* os elementos indiciários retornam, pois trata-se de uma falsa-chave, gazua que serve para abrir tanto a porta da casa do artista como a do Museu de Tandil, embora o objeto artístico esteja descolado e possa sobreviver independente dos vestígios biográficos. Indício de outros trabalhos e reflexões já processadas anteriormente, a mesa ressurge no desenho da mostra *Edições/múltiplos/vídeos* de Antoni Muntadas, concebida por Cristian Segura em colaboração com o artista para o Centro Cultural da Espanha em Buenos Aires em 2007, onde compõe um ambiente parecido com uma sala de espera com frases e cartazes nas paredes e uma mesa que serve como local de consultas e placas com título dos vídeos projetados.

Cabe lembrar que, ao abordar certos trabalhos de Duchamp, particularmen-

¹² DI PAOLA, Jorge. In: SEGURA, Cristian (compilador). Víctor Grippo. Reunión homenaje. Tandil, Argentina: Mumbat, 2002.

te no caso dos *ready-made*, autorretratos e autobiografias, Rosalind Kraus relaciona-os à problemática do índice e observa que esta noção se tornou objeto-tema da arte contemporânea, devendo a mesma ser considerada como um elemento modificador em relação a outros momentos da história da arte. Operando como uma mensagem sem código ou presença física como mera alusão, os procedimentos duchampianos colocam o índice em contraposição ao símbolo, enquanto atribuem ao artista os gestos de selecionar, isolar e expor. Através deles, o artista torna o signo linguístico esvaziado e preenchido de significações, instalando significados sem sentido e criando descontinuidades com a realidade.

Ao produzir efeitos de deslizamento e aliteração, erodindo a certeza do conteúdo linguístico e mostrando a força do artifício, a compreensão do que vem a ser índice emerge para assinalar o vazio entre as coisas e os seres, colocando em destaque a singularidade de cada obra. Esta noção operatória de natureza duchampiana, distante da ênfase na subjetividade pode ser encontrada numa performance feita a partir de três camisetas compradas na loja do MALBA em Buenos Aires, onde Cristian Segura imprime imagens de três obras deste museu que foram vendidas na Sotheby's, em Nova York, em 2005: *L'Eau* (1939) de Roberto Matta, *Constructivo en colores* (1931) de Joaquín Torres García e *Mulheres de pescadores* (1938) de Emiliano di Cavalcanti. Em seguida, apresenta uma performance em que veste as mesmas camisetas e se posiciona entre os quadros, restaurando temporariamente não as pinturas, mas seus fantasmas.

Considerando o índice como um elemento modificador atravessado pela referência do humor irreverente e o recurso aos múltiplos, merece destaque um trabalho onde fez trinta cartazes de 21 x 29,7 cm, vendidos por 110 pesos argentinos com a seguinte inscrição: *Viver um mês de salário do Director del Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino + Macro \$ 3300*. Em *Font art* voltou à questão das palavras, através de uma tipografia criada a partir da caligrafia de artistas argentinos contemporâneos conjugada com uma tipografia para Mac ou Pc exibida na parede em vinil adesivo e num computador com impressora para que o público fizesse suas próprias sentenças a partir destas letras, imprimindo-as e levando-as para casa. Noutra ocasião, Cristian Segura criou uma etiqueta para marcar todas as obras de arte que, ao contrário de uma leitura puramente formalista, exigem atividade interpretativa do

espectador: *Audiência – Aviso – Conteúdo Não Explícito* e a partir daí realizou intervenções clandestinas em museus e galerias de arte, aderindo os adesivos com as especificações técnicas das obras que lhes correspondiam, sendo que o desenho da etiqueta evocava o desenho da etiqueta *Parental Advisory*¹³. Do mesmo modo, a frase também foi impressa em vinil autoadesivo na parte da frente das instituições culturais, referindo-se as obras que ali estão. Impossível ignorar neste conjunto a herança duchampiana: a premeditação e o cálculo em relação aos aspectos conceituais e estratégias que acompanham cada trabalho, o viés irônico em relação ao jogo de palavras, além de reverberações da linguagem como no caso de *Procura-se* e *A fonte*.

4 – O ARTISTA E O BLOCO MULTISENSORIAL. A presença de sons e palavras escritas constitui-se num elemento importante contemplado nos trabalhos de Cristian Segura. Juntando signos acústicos e gráficos, o artista acaba por afirmar a linguagem como um jogo que se lança para fora do abrigo, apontando para a desconstrução das significações. É neste sentido que a palavra se torna um meio de acessar a imagem, sendo acolhida na obra e também como obra, comparecendo não como verdade, mas como matéria. Trata-se de uma instância sem hierarquia e distinta da realidade mundana. Sendo sensorial, desconhece a ordem e articula uma espécie inconsciência e espaçamento, semelhante a uma energia opaca situada entre o aparecer e sua significação. Assim, por exemplo, nos casos em que faz uso de sons de modo semelhante a uma peça musical ou acústica, tal como no trabalho feito para a Bienal do VentoSul ou no vídeo feito com os skatistas na frente do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, produz uma espécie de arremesso que se dirige num sentido contrário de uma memória interiorizante, dotada de uma carga emocional e meramente pessoal. Este parece ser bem exemplificado ainda num vídeo sobre o Museu de Tandil, quando através da conversa de dois espectadores, dá a ver aquilo que se olha e diz quando se está diante de um quadro.

Na I Trienal do Chile (2009) Cristian Segura exhibe uma seleção de obras audiovisuais nos circuitos fechados das TVs de ônibus intermunicipais que circulam por médios e longos percursos no território chileno. Trata-se de um projeto que percorre o país utilizando um modo de exposição não con-

vencional, perturbando, embora não transgredindo, os limites institucionais dos museus, bem como permitindo que o corpo do espectador reconheça e usufrua de uma experiência artística fora dos ambientes estabelecidos para tal, uma vez que não se trata de ir a um lugar para ver uma exposição, senão que ela pode vir ao encontro e acontecer de modo inesperado para aquele que está em trânsito. Como o espectador que sai de casa para viver outras situações, a obra também se lança no mundo em busca de encontros.

Por ocasião da Bienal do VentoSul, por vias rodoviárias e também aéreas, o artista voltou a semelhante procedimento numa obra intitulada *Entre Bienais*, apresentando no começo da viagem entre o trajeto de Curitiba e Porto Alegre, onde acontecia a Bienal do Mercosul, uma seleção de vídeos de artistas argentinos que não estavam em nenhuma das duas bienais e dispostos numa sequência marcada pelo ritmo visual como se fosse uma peça sonora. Ainda no Chile, realizou um trabalho numa galeria situada onde antes era uma locadora. Para isso, fez uma seleção de trabalhos em vídeo com artistas de diferentes gerações, desde os anos 70, apresentando-os da mesma maneira que uma vídeo locadora. Assim, propõe outra possibilidade expositiva, abrindo uma brecha para a ironia em torno dos procedimentos de pirataria e transformando o que deveria ser um cubo branco num vídeo clube.

Por sua vez, além de ter trabalhado com valises e maquetes de museus, há uma série de trabalhos em que Cristian Segura cria uma espécie particular de livros de arte, abordando-os como a arquitetura vazia de um museu imaginário. Assim, os museus como os livros constituem-se em objetos destinados a problematizar não apenas o ambiente e as instituições, mas também o patrimônio e coleção. Ao dar continuidade à questão da especificidade do local, o artista realiza um gesto onde os procedimentos curatoriais são também os de alguém que opera uma alteração matéria, gerando novas possibilidades relacionadas ao museu imaginário. Ao se aproximar do entendimento em que cada um pode montar sua própria coleção imagética, faz uso do ambiente virtual para disponibilizar este arsenal em espaços expositivos inusitados. Processando um tempo em que novos meios permitem estocar, recombinar e fazer circular as informações, o que surge são novas relações entre a história da arte e os espectadores, entre o artista desconhecido e o trabalho destacado, ou mesmo entre a imaginação poética e a memória.

¹³ Parental Advisory http://es.wikipedia.org/wiki/Parental_Advisory

Eis o gesto artístico como um feito que, diferente do hábito consciente ou impremeditado, do movimento ordinário ou extraordinário, da intenção ou do estilo, pode ser considerado como o ato de produzir uma alteração e suspender o estabelecido. Próximo deste entendimento, Deleuze problematizou o diagrama como uma potência onírica em que o artista luta contra os clichês e uma instância operatória que faz surgir uma presença, uma diferença¹⁴. Para Didi Huberman isto fica contemplado na obra como um sintoma, uma avaria que retorna como fruto de uma obstinação e permite sair dos enquadramentos e clausuras¹⁵. Bem antes de ambos, Roger Caillois apresentou cinco diferentes tipos de jogo, os quais não só podem ser pensados num universo cultural mas também dentro de diferentes repertórios artísticos: o *agon*, que busca através da competição, e da *alea*, que busca através da sorte, gerar uma situação perfeita produzindo uma escapatória e transformação do mundo; a *mimicry*, cuja empreitada de simulação consiste no prazer de ser outro, tal como as brincadeiras infantis, e a *paidia* que não pede competição nem habilidade, pois enfrenta-se com um obstáculo e não com o adversário; e, por fim, o *ilinx* que suspende a estabilidade e o equilíbrio em busca de sensações vertiginosas e bruscas¹⁶. Mais recentemente, Agamben toma de Foucault a questão da autoria como um dispositivo capaz de abrir um novo campo na linguagem e aborda o gesto como um lance individual e singular, sendo que tal processo de subjetivação trata da construção de uma escapatória e um desvio que põe a vida em jogo pela desmesura¹⁷.

Por certo, muitos artistas ao longo do século XX foram capazes de fazer surgir uma diferença, através da busca indômita por uma escapatória para além dos limites convencionados e estabelecidos. Cada um a sua maneira buscou estabelecer regras e limites para lançar-se num território situado fora da vida corrente e das zonas de conforto. Tarefas imperiosas e liberdade de ação parecem ser as pontas paradoxais de uma equação para a qual foram delineando questões e formulando respostas ainda que refutadas como fixas ou definitivas. É aí que entra a possibilidade de reconhecer Cristian Segura no interior de uma família, ainda que nem sempre os parentes tenham contato ou se conheçam. Um exemplo poderia ser apontado em Flávio de Carvalho (1888-1973), sendo possível cons-

¹⁴ DELEUZE, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007.

¹⁵ HUBERMAN, Georges Didi. *Ante El tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

¹⁶ CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens*. Lisboa: Cotovia, 1990.

¹⁷ AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2002.

tatar em seu percurso certas escolhas exorbitantes que o caracterizam como uma usina de ideias, trânsitos e provocações. Após retornar de sua formação europeia em meados dos anos 20, concorreu a vários editais como engenheiro sob o pseudônimo de *Eficácia*, em cujos projetos predominou o sentido lógico e funcional, mantido nas casas amplas e arejadas da Alameda Lorena em fim dos anos 30. Tal abordagem contrasta com suas pinturas e desenhos de elevado teor subjetivo e emocional, tal como na famosa série intitulada *Trágica*, de 1947. Leitor de filosofia, antropologia e psicanálise, como artista plástico participou de diversas exposições e ganhou sala especial na Bienal de São Paulo de 1971. Escultor e designer, ceramista e gravurista, cenógrafo e etnógrafo, foi ainda conferencista e animador cultural. A seus polêmicos eventos performáticos e seu teatro experimental, desdobrado de um cruzamento entre as leituras de Nietzsche e as interlocuções sobre a antropofagia modernista, somam-se textos escritos sobre viagens e entrevistas, além de artigos para jornais. Entre seus ensaios, destaca-se um intitulado *As ruínas do mundo*, onde pensou os museus e galerias como um lugar dos resíduos ancestrais da humanidade e uma coleção de ossos do mundo, expressão que deu título ao livro, onde formulou uma teoria sobre a história e a pintura como gráfico dos desejos humanos¹⁸.

Tomando para si a tarefa de reinventar o cotidiano, através da aproximação e ampliação da relação arte-vida, Joseph Beuys (Alemanha, 1921-1986) fez uso de vários meios e técnicas, expandindo e desdobrando conceitos duchampianos. Como membro do Grupo Fluxus desenvolveu experimentações cruzando artes visuais, literatura e música, incluindo escultura e instalação, além de vídeo e performance. Diferentemente do silêncio e desengajamento de Duchamp, concebeu o princípio de conferência permanente relacionado ao conceito de escultura social. Considerando a arte gráfica uma forma visual de pensamento e fazendo uso da televisão, encarou seus objetos não como mercadorias artísticas e sim como meio de transformação da sociedade. Como ativista político, potencializou o uso dos múltiplos, tais como postais, cartazes, declarações e manifestos, motivado pela convicção de que a arte deve desempenhar um papel mais ativo na sociedade.

A elevada potência experimental também pode ser exemplificada em Hélio Oiticica (1937-1980), destacando-se a dimensão multissensorial de seus tra-

¹⁸ CARVALHO, Flávio de. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005.

balhos, onde incorpora o cotidiano e as incursões lingüísticas e sensoriais. Desdobrando o repertório construtivista assimilado através do Grupo Frente, que se organizou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, caminha dos Meta-esquemas (1950) ao Relevô Espacial (1960) e aos transobjetos (Bólides e Penetráveis de 1960), chegando aos Parangolés e Ninhos (1970). Neste percurso, repetindo e diferindo o gesto de Flávio de Carvalho, vai articulando tanto as interlocuções oswaldianas sobre a antropofagia, como a intensidade trágica em clave nietzscheniana. Ao desmaterializar a obra, de modo semelhante ao concebido por Beuys, o espectador se torna participante, mas no seu caso, através de uma experiência corporal bastante diversa de uma concepção submissa diante da obra ou meramente conceitual. Em seu auto-denominado *Programa Ambiental*, a música e a dança tornam-se um modo de comunhão com o ambiente, relacionadas à uma experimentalidade aberta e uma ritualidade do momento. Sendo um dos poucos artistas a conceituar e teorizar seu próprio trabalho com elevado teor crítico, enquanto morava em Nova York nos anos 70, à medida em que percebia a potência de suas descobertas e experimentações, Hélio Oiticica passou a escrever um projeto inconcluso e impublicado de livro, explicitando suas leituras e referências, interlocuções e assimilações. Além de refletir sobre os construtivistas russos e os abstracionistas geométricos, teceu seu labirinto de leituras com Goethe, Baudelaire, Bergson, Nietzsche, James Joyce, Garcia Lorca, Haroldo de Campos e Barthes, dentre outros.

Por certo, não se encontra em Cristian Segura o caráter provocativo de Flávio de Carvalho e nem a ênfase militante de Joseph Beuys, tampouco a contundência emocional de Hélio Oiticica. Embora distintos, os gestos destes artistas podem se aproximar pela carga experimental destemida, bem como por um pensamento sensível aos diferentes processos de expansão e deriva, cujas sutilezas remetem ao problema da articulação desorientadora. Colocando suas noções operatórias e seu processo de fatura em constante risco e busca permanente de outros sentidos, distanciam-se dos procedimentos em que prevalece a consecutividade ou a evolução, mantendo cumplicidade com a liberdade de meios e o transbordamento das imagens, produzindo um deslizamento diversificado e complexo de linguagens que ultrapassa o sentido meramente visual ou formal.

5 – O ARTISTA E AS CURADORIAS. Integrando o campo de problemas das curadorias, há o caso dos catálogos que funcionam para repensar a exposição e suas estratégias de sobrevivência e transformação. No irônico e poético projeto editorial de *Cartas de referência, importância e formato*, Cristian Segura propôs dois escritores que encenam uma orientação de como produzir uma carta de referência, dando maior visibilidade ao artista e considerando seus antecedentes e capacidades para atingir a meta desejada. No projeto intitulado *Interface, diálogos visuais entre regiões*, envolveu artistas, curadores e instituições abarcando um total de dez exposições de diferentes cidades argentinas, sendo nove já realizadas e a última concebida por ele, o qual contou com sete artistas. Para além de um artista que sai de seu atelier para se colocar como gestor cultural, vale destacar que o livro referente ao projeto não pretendia ser catálogo e nem registro desta empreitada, mas uma coletânea desierarquizada de problemas, cujas obras serviam como legenda, funcionando para pensar a estrutura interna da exposição numa instância operatória onde as coisas se tornam pensáveis e as conexões inteligíveis, onde as realidades heterogêneas e moventes encontram certa intimidade. Em *Analogias e confrontações* leva adiante seu entendimento de artista como curador e coloca lado a lado artistas de diferentes gerações. Ao proporcionar uma relação entre formas e imagens, localizando obras e aproximando-as, estabelece um tipo de diálogo não linear sobre o legado visual da arte argentina, ao mesmo tempo em que faz do catálogo um campo de problemas para pensar a sobrevivência e alteração das formas, a persistência das estruturas, a consistência dos temas, a assimilação de questões poéticas e as distintas soluções plásticas encontradas.

Eis a questão do arsenal imagético colocado como problema. A este respeito cabe lembrar André Malraux, para quem na reprodutibilidade técnica acontecem complexas metamorfoses no que diz respeito aos sentidos e destinos da obra de arte. Se com a modernidade o que se conhece como obra de arte encontra-se definido a partir do nascimento do museu, é assim que ela atravessa e sobrevive para além do contexto em que nasceu, deslocando-se do ambiente da religião ou da corte para o *teatro mundano*. Neste sentido, o museu ampliou a capacidade de destacar, ressuscitar ou apagar obras, produzindo e alimentando um repertório constante de imagens selecionadas, onde cada uma delas preserva um poder de projeção sobre a imaginação. De sua parte, a reprodutibilidade resultante do advento da imprensa e ampliada pela

fotografia permitiu conhecer mais obras que qualquer museu pode conter e possibilitou que cada interessado pudesse constituir seu próprio acervo ou museu imaginário. Mesmo a História da arte como disciplina, criada nas universidades europeias em fins do século XIX, surge no momento em que as obras passam a ser mais disponibilizadas através de livros.

Se o museu nasceu em tempo coetâneo da pintura em tela e conjugado com a intenção de produzir admiração pela beleza, a reprodução em massa das obras fez com que surgissem novas comparações, agrupamentos e classificações, sendo que a fotografia ampliou estas combinações ao explorar novos ângulos, valorizar fragmentos, isolar e recombinar detalhes, metamorfoseando a materialidade artística através de *fotos admiráveis* e mesmo inserindo neste circuito as obras marginais. Embora a alteração de tamanho, cores e ausência de textura e relevo tenha simplificado o contato com a obra, a *história da arte tornou-se a história do fotografável*. Assim, por exemplo, as tapeçarias, os baixos-relevos, as estátuas e as arquiteturas perderam sua profundidade e tornaram-se pranchas, sendo libertadas da matéria para serem abordadas unicamente por seu conteúdo imagético. Ainda para André Malraux, sendo formado pelas recordações particulares de cada um e não dependendo de um local, o museu imaginário pertence a todos, sendo que a reprodução não rivaliza com as obras mas evoca-as. Num mundo de esquecimento, é assim que ressuscitam e sobrevivem.¹⁹

Dito de outro modo, o autor considera que o museu imaginário é um fenômeno do mundo moderno, particularmente ampliado com a reprodutibilidade técnica, possibilitando não só acessar diferentes acervos como também estabelecer novos reembaralhamentos e sentidos. Acrescentando novas iluminações às imagens, reativando sua potência e colocando-as em constante movimento, trata-se de refletir menos sobre aquilo que um dia foram ou o que foi dito sobre elas, e mais sobre sua capacidade de continuar afetando e o que ainda podem dizer. Se o museu foi um dia o local onde as obras puderam sobreviver, apesar de quase todas que ali se encontram terem sido arrancadas de seu destino original, o museu imaginário, alimentado pela ampliação da reprodutibilidade técnica, permite que as obras sobrevivam como contra-forma, esvaziando o antagonismo entre criação artística e ficção, ao

¹⁹ MALRAUX, André. *Museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 11 a 35.

mesmo tempo em que esta última reduplica infinitamente a própria obra.

Em *Torre de Babel*²⁰ Derrida assinala uma biblioteca incongruente, cujos fragmentos cintilantes potencializam os acontecimentos mundanos sabotando a história monumental, reembaralhando o próprio arsenal da modernidade e fissurando seus empilhamentos ordenadores. Tal entendimento retorna em *Mal de Arquivo*²¹, ultrapassando sua condição de lugar fundador da memória dos nomes próprios e dos eventos singulares para remeter a uma movência infinita. Então, face à ordem catalográfica já dada, o que conta são menos os significados fechados e mais o manuseio documental desierarquizado que opera combinando e rearticulando códigos e apoiando-se na suspeita de que *a reta é a rota da arte*.

As exposições em vídeo e o livros que são também concebidos como espaços expositivos, permitem relacionar a Cristian Segura estas duas claves de leitura, levando adiante possíveis conexões entre Malraux e Derrida. Seu museu imaginário se desdobra no gesto do curador que reconhece o deslocamento não apenas das obras mas também dos espectadores. Sabotando o arsenal avassalador da história da arte contemporânea, monta seu arquivo e organiza coleções e séries, mas lança ao espectador a tarefa de se apropriar de uma seleção imagética processando-a do mesmo modo que as imagens de um álbum ficam retidas pelas percepções e sensibilidades de quem o manuseia. Propondo um pensamento que está aberto ao movimento, não se dirige a ninguém em particular, enquanto premedita um novo encontro e uma nova experiência que nunca deixa de produzir e alimentar novos coeficientes.

²⁰ DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

²¹ _____. *Mal de arquivo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 109 e segs.



1 – Problematizar o lugar e propor o espaço

LUZIA RENATA DA SILVA

Cristian Segura aborda o espaço da cidade como espaço expositivo. A complexidade e a abrangência de suas ações não se limitam a pensar esse espaço apenas para a sua cidade, isso seria retê-lo a problemas relacionados à identidade local, e essa premissa não cabe nas reflexões deste artista. Para ele, neste momento, não é a identidade local que conta, mas a cidade como lugar determinado, estabelecido e definido que tem que ser olhada e ativada através de processos operacionais artísticos.

Partindo do princípio de que a obra deste artista segue uma linha de trabalho crítica e reflexiva sobre os espaços públicos, busca-se entender de que forma a obra irrompe o espaço da cidade desestabilizando a ordem das coisas. Essa noção de uso do espaço que provoca uma ação desestabilizadora é concebida por Michel de Certeau quando o autor entende que a dinâmica que entrecruza os espaços da cidade pode ser desviada de seu curso normal, provocando assim uma outra forma de estar no mundo.

A dimensão das intervenções que se repetem sintomaticamente revela a verdadeira complexidade da obra que nos guia por um rastro de memória e poder instituído. Somos levados a caminhar por sobre os vidros que sepultam um *petit-pavé* do século XIX, num verdadeiro ato de adoração aos antepassados que fundaram a cidade e ao mesmo tempo, ouvimos o som expresso apresentado em forma de onomatopéias que nos remetem a origem da língua Guarani. Letras que tomam forma de ruídos mudos e esquecidos no tempo.

Operando por imagens e sons, Cristian nos conduz por uma cidade que se fragiliza diante da urbanização. Uma cidade transparente que nos atravessa com suas estufas de vidro como verdadeiros guardiões da modernidade. Prontos para estilhaçar.

Pensando o artista contemporâneo que atua no espaço da cidade como espaço expositivo, nos questionamos sobre onde se situa essa prática, ou seja, como intervir em uma cidade quando o que se tem sobre ela é um olhar de estrangeiro? Como pensar uma cidade e suas estruturas quando não se domina a língua, os fatos históricos, os poderes instituídos, os deslocamentos urbanos, as exclusões e inclusões? É diferente de pensar sua própria cidade?

A atuação de Cristian sobre o espaço da cidade não é uma atuação que o insere nas reflexões sobre a identidade local, é uma atuação que se estende ao campo da cidade como espaço operacional, um lugar passível de ser transformado, onde ele pode transitar e trazer à superfície questões que se encontram latentes. É neste limiar que trabalham alguns artistas contemporâneos que não se limitam a uma linearidade, não convergem com sua obra para um porto seguro e por fim, não se fecham em uma categoria ou tema que o mantém em uma zona de conforto.

No entanto, é válido salientar que a arte que se propõe dentro de um discurso contemporâneo, busca seus referenciais nas manifestações artísticas que eclodiram na arte da década de 60, período em que, por força de um contexto social, político e ideológico em transformação, e movidos por uma vontade de revolução típica daquele período, alguns artistas trouxeram para arte propostas e materiais antes inimagináveis pelo sistema da arte. E assim como, de certa forma, a arte contemporânea parece buscar seus referenciais na arte da década de 60 e 70, esses também buscaram suas referências nas Vanguardas Históricas da década de 20, período de grandes transformações na arte ocidental. Percebe-se dessa forma, que a arte contemporânea está fundamentada em uma herança *duchampiana* de inquietação e que o modernismo não foi um movimento homogêneo, mas que continha em si contradições.



Fig. 1 – Vista da Praça Tiradentes com o piso de vidro sobre achado arqueológico.

Palavra e transparência

Cristian trabalha com a noção de *site specific*. Ele constrói a obra para determinado espaço, pensando esse espaço e as relevâncias políticas que o tocam. A Praça Tiradentes foi um desses *site specific*. Aqui ele parte do mito de fundação da cidade brincando com a estrutura de poder instituído. Com a recriação e manipulação da cena ele rompe com a noção de alicerce onde o espectador, por um momento, pode sentir a vulnerabilidade dos mitos de fundação.

A cidade de Curitiba nasceu formalmente na Praça Tiradentes. Na praça também se encontra o monólito histórico, com a Cruz de Cristo, que simboliza o poder legalmente constituído pelo rei de Portugal, em 29 de março de 1693. Junto ao monólito está o Marco Zero da cidade.

Durante a revitalização da praça, em 2008, foram encontrados trechos de uma calçada do século XIX, pela representatividade do achado, a praça ganhou 119 m² de piso de vidro laminado para os transeuntes observarem o patrimônio por debaixo do vidro. Nas imagens a seguir podemos observar na figura 1 a praça com piso laminado e na figura 2 a intervenção proposta por Cristian.

O invólucro de vidro instalado na praça tem como objetivo exibir e proteger

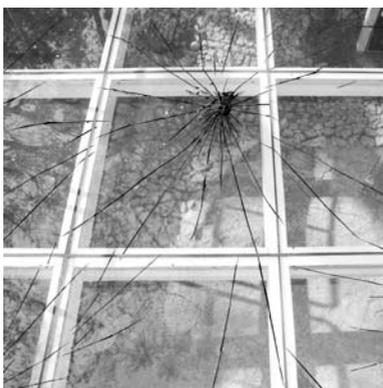


Fig. 2 – Cristian Segura. *Vidrios rotos*, 2011. Detalhe. Praça Tiradentes.

o *petit-pavé*, afinal esta é uma obra que remonta a um passado que caracteriza as origens tradicionais da cidade, mas e se essa tradição ruísse? E se esse vidro quebrasse? O que sobraria dos fundamentos da cidade? Essas questões estão postas na obra de Cristian provocando um questionamento entre o poder institucionalizado e o público que transita pelo local. O piso de vidro instalado como um *lugar* estabelecido por uma ordem, agora muda de função e se torna um *espaço* de operações simbólicas. De protetor da tradição ele passa a condutor de contingências.

Através de um simulacro ele interroga a fragilidade dos mitos de fundação que contam uma história de origem. Um vinil colado sobre a superfície simula um vidro quebrado mostrando a vulnerabilidade dos discursos oficiais. Essa instalação se apresenta como um relato que transforma o *lugar* em *espaço*.

Pensando a obra de Cristian Segura, na perspectiva de Michel de Certeau, quando o autor se debruça sobre a problemática do *espaço e lugar*, pode-se pensar que ele os coloca como termos em oposição, mas que, se entrelaçam na ação de sujeitos. Seria interessante compreender, nessa perspectiva, a diferença entre *espaço e lugar* para o autor. *O lugar é a ordem, onde impera a lei do próprio, indica estabilidade e espaço é o lugar praticado, é um lugar de transformação*¹.

¹ CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 202.



Fig. 3 – Cristian Segura. *Sununu, Sora, Itaverá*, 2011. Vista noturna do Jardim Botânico.

O vivente está enlaçado nas ruas da cidade e percebe-a a partir de seu envolvimento na massa amorfa que mistura as identidades tornando todos os seres, seres anônimos e que caminham errantes pelas ruas da cidade. O artista ao transformar o *lugar* em *espaço* opera na transição do sentido. Como diz o autor:

Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam a legibilidade. Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõe uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidianamente outra, indefinidamente, outra.²

Através dos relatos e das ações humanas, há uma troca de funções e o *lugar*, que antes se apresentava como estável, transcende a essa condição através de uma operação ativa e se transforma em *espaço* de contingências, onde tudo pode acontecer. Ao pensar o espaço da cidade Cristian opera sobre os *lugares*

² *Idem*, p. 171.

transformando-os em *espaços*, ele cria possibilidades de narrativas entre os diferentes lugares sempre de maneira crítica fazendo com que haja uma conexão coerente entre as obras.

Percebe-se que há uma coerência construtiva e conceitual que liga a obra da Praça Tiradentes com a obra projetada para o Jardim Botânico, o Museu Oscar Niemeyer e a Ópera de Arame. Ainda utilizando suportes de vidro e pensando os mitos de origem da cidade o artista está focado na questão da linguagem como referencia a um passado esquecido. Através de onomatopéias tiradas de revistas em quadrinho, remetendo-se a *Pop Art*, ele usa essa figura de linguagem para representar a quebra do vidro da estufa do Jardim Botânico. A quebra desta vez não se acontece com imagens de rachadura no vidro, mas pela visualização do que seria a representação daquele som pelas onomatopéias escritas na língua Guarani, uma língua suprimida pela dominação do território. Ao retomar algumas palavras da língua Guarani ele recorda que Curitiba também possui essa origem e significa *lugar onde há pinheiros*.

A obra proposta para o Jardim Botânico é uma instalação que se impõe na superfície de vidro como um grito em estado de latência. Pode-se pensar esse grito sob a perspectiva de um aflorar à superfície da *tela* provocando um choque de estar diante de um grito ensurdecedor.

Esta estufa inspirada no Palácio de Cristal de Londres, consiste em colar 750 m² de vinil sobre a frente da estufa do Jardim Botânico as palavras *Sununu*, *Soro* e *Itaverá* que em Guarani significa barulho ou trovão, algo quebrando. O *lugar* turístico, agora se transforma em *espaço* de operação, reflexão e construção de diálogos. Por meio de uma linguagem simbólica mostra como podemos repensar nosso território, tal como observado na figura 3.

Dando sequência a narrativa construída por Cristian Segura, refaz-se o percurso desta vez para o Museu Oscar Niemeyer. As mesmas onomatopéias *Sununu*, *Soro*, *Itaverá* se instalam no chão de vidro do museu, mais especificamente no vão externo do prédio.

O Museu Oscar Niemeyer tem uma arquitetura que contempla cerca de 16 mil m² destinados a exposição. Foi inaugurado em novembro de 2002 com



Fig. 4 – À esquerda: Pinheiro. Ao centro: Desenho preparatório do museu.
À direita: Museu Oscar Niemeyer.

o nome de *Novo Museu* e em 2003 seu nome foi substituído para *Museu Oscar Niemeyer*, em homenagem projetista. No andar subterrâneo, abaixo do vão central onde Cristian instalou sua obra, ficam expostos, em uma grande sala, alguns desenhos e fotos de Niemeyer relacionados à construção do museu.

Ao escolher o piso de vidro do museu como *site specific*, o artista opera em um *lugar* já estabelecido, um lugar que se apresenta como ordem e que tem uma determinada função. A obra desloca essa função e o lugar passa a ser um lugar de reflexão onde podemos pensar na origem da língua Guarani, a língua que foi suprimida pela língua do colonizador. Percebemos aqui uma situação de hierarquia, quando o domínio do território acontece junto com o domínio da língua e da escrita. Cristian altera o sentido desse lugar e o transforma em espaço praticado ao utilizar as palavras em Guarani que sugerem a quebra desse vidro, a quebra dessa tradição.

Na figura 5 vemos a instalação da obra de Cristian no chão do MON. Esse piso de vidro fica sobre a sala onde estão expostos os desenhos e projetos de Niemeyer.

A narrativa visual se expande até a Ópera de Arame, um espaço destinado a apresentações artísticas e culturais da cidade. A Ópera de Arame foi construída em estrutura tubular e teto de policarbonato transparente, as paredes de vidro fazem com que a arquitetura permaneça integrada ao meio ambiente, o teatro tem capacidade para 1.572 espectadores e um palco de 400 m².

Cristian instalou sua obra em aproximadamente 350 m² de palco e 3,50' de som em *looping*.

Novamente as palavras *Sununu, Soro, Itaverá* em formas de onomatopeias soam como um grito diante da plateia. Cristian compôs uma peça sonora especificamente para este *site specific*. Uma peça que reúne numa composição ruídos de vidros quebrando em uma sinfonia dramática onde se tem a sensação de que as paredes do teatro estão quebrando e os estilhaços de vidro estão caindo sobre as cabeças dos espectadores. A obra sonora é completada pelas onomatopeias no palco. E juntas elas formam uma narrativa que mostra a fragilidade das mega construções arquitetadas pelo poder instituído.

Percursos

Ao conceber a obra como ponto de partida para a reordenação simbólica do espaço da cidade, não nos deparamos com uma representação, mas com uma apresentação do espaço reordenado que se abre para diversos acontecimentos que problematizam nossa condição de habitar o espaço. Onde antes havia movimentos e rupturas, agora há unidade de contrastes. Concordando com André Rouillé:

Nós coexistimos com as diferenças, somos ao mesmo tempo, *performances*, fotógrafos, pintores, artistas conceituais, pesquisadores, dizemos que somos bissexuais, heterossexuais e homossexuais, escolhemos o que queremos fazer sem limites de práticas ou materiais. Vivemos em uma época em que podemos ser isso e aquilo, e não necessariamente isso ou aquilo. Ou seja, as mudanças consistem em mudanças de mentalidade, de época e de paradigmas.³

Para pensar a obra de Cristian Segura torna-se necessário inseri-lo no contexto dessas transformações. No entanto, percebe-se que tão importante quanto pensar a obra conectada a um determinado tempo, é considerá-lo como um artista que vem de uma herança duchampiana de inquietação. Artistas que trabalham nessa vertente fazem perguntas, inquietam as estruturas da arte e questionam o poder instituído ao mesmo tempo em que fazem parte do *jogo* da arte. São artistas que tem consciência da estrutura que sustenta o sistema da arte e agem como um vírus, de dentro pra fora.

³ ROUILLE, Andre. Fotografia e arte contemporânea. In: FATORELLI, Antonio. *Fotografia e novas mídias*. Rio de Janeiro: Contra capa livraria/FotoRio 2008, p. 16.



Fig. 5 – Acima: Cristian Segura. *Sununu, Soro, Itaverá* no vão central do museu, 2011. Abaixo: Vista parcial do Espaço Niemeyer.

Duchamp, ao propor em 1912 o *ready-made* *Roda de Bicicleta* realiza uma crítica radical à arte e ao sistema de validação da arte, assim como afirma Jasper Johns *Trazer a dúvida para o ar que envolve a arte pode ter sido uma grande obra de Duchamp*⁴ e a função da arte passa a ser uma *questão* e não mais uma função decorativa, estética, religiosa ou arquitetônica ligada à forma ou a estética, mas uma questão que levanta dúvidas sobre a própria arte conforme afirma Kosuth *Ser um artista agora significa questionar a natureza da arte*.⁵

Em seus escritos, Kosuth elabora o que seria um manifesto da arte conceitual defendendo a arte como tautologia, ou seja, a função da arte seria a própria arte. *Um trabalho de arte é uma tautologia na medida em que é uma apresentação da intenção do artista*.⁶

Transitar pelos os des(caminhos) da arte, e tentar compreender o papel do

⁴ JOHNS, Jasper. Reflexões sobre Duchamp. In: *Escritos de artistas*. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 209.

⁵ KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: *Escritos de artistas*. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 217.

⁶ *Idem, ibidem*.



Fig. 6 – Acima: Cristian Segura. Desenho. Abaixo: Vista aérea da Ópera de Arame.

artista no decorrer da história da humanidade, é uma tarefa que desperta curiosidade e paixão misturadas a uma pequena dose de racionalidade. Ao percorrer esses des(caminhos) tendo como fio condutor a obra de Cristian Segura, pensa-se nos referenciais presentes na história da arte e nas vivências pessoais do artista como sendo imprescindíveis na constituição de sua obra. Reconhece-se presentes nas escolhas desse artista aspectos estéticos, políticos, ideológicos e sociais misturados a uma subjetividade sensível ao seu meio.

2 – Sobre três maneiras de interrogar a cidade como lugar

JUDIVÂNIA MARIA NUNES RODRIGUES

Convidado a participar da 6ª VentoSul, Bienal de Curitiba 2011, Cristian Segura é um estrangeiro na cidade, mas seu trabalho permite interrogar certas fronteiras através da experiência de vivenciar o cotidiano urbano, considerando alguns espaços e relatos a ele relacionados. Assim, apresenta as intervenções *Vidrios rotos*, onde restitui ao espaço da praça uma reflexão sobre a própria existência do lugar. Com as palavras e *Sununu – Soro – Itaverá* evoca a origem, memória e história da cidade. Os relatos sobre espaço e lugar propiciam a interação deslocando a disposição do conhecido em proveito de outros sentidos e situações. Ou seja a partir dos relatos o artista busca alterar o dia a dia no sentido de sentir, observar, captar, refletir por meio de um espaço vivenciado, aproximando-se da noção de espaço como um *lugar praticado*.¹

Em outras palavras, com seu trabalho recusa-se a ser apenas um simples turista, onde a apreciação fica estagnada na superficialidade do lugar, permitindo estabelecer uma aproximação com a ideia de ação ritual apresentada por Michael de Certeau.² A ação de Cristian Segura parece criar um campo de inquietações e forças no espaço urbano. Mas ao contrário da ação ritual de Certeau, trata-se de estimular uma reflexão para além do comportamento rotineiro e das práticas automatizadas marcadas pelas institucionalizações dentro do espaço da cidade limitando as experiências e o próprio pensamento.

Numa viagem que fez a Europa, ainda na primeira metade do século XX,

¹ CERTAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 214.

² *Idem*, p. 210.

Flávio de Carvalho observou que:

Para enxergar e apreciar, é preciso afastar-se dos acontecimentos. Adquirir um ponto de vista. O acontecimento remoto é mais visível e apreciável ao observador que os acontecimentos que o afogam. A ideia mesmo de apreciação envolve viver fora do local, dos apreciadores de um certo local, pois que estes acostumados à visão diária do ambiente deixam de perceber as mudanças do ambiente e o que ele possui de sugestivo.³

Em sentido semelhante, Cristian Segura propõe um estranhamento sobre o presente e uma reconsideração sobre certos vestígios e resíduos que se voltam para o passado buscando algo que remeta ao cerne do lugar. Tal procedimento, irá desdobrar-se através da sua série de intervenções expostas nos espaços públicos da cidade de Curitiba. Assim o artista quebra o que parece estar institucionalizado e remete à origem da cidade, provocando o cidadão/espectador a assumir uma postura ativa por meio da reflexão, e não mais da passividade institucional. Trata-se de um tipo muito singular de cidadão do mundo, pois apesar de ser natural da pequena cidade de Tandil na Argentina, onde reside até hoje, consegue estabelecer um diálogo com outros centros urbanos, extrapolando fronteiras e abordando diferentes contextos.

A praça como espaço de reflexão

Cristian Segura escolhe os espaços para fazer suas intervenções relacionando-as aos espaços arquitetônicos e aos materiais usados na construção dos mesmos, onde se destacam vidro e metal. A palavra, assim como o desenho, elementos usados na composição das intervenções, também estabelece uma comunicação poética com essa arquitetura, além de invocar a memória, a origem e a história do lugar.

Um dos espaços escolhidos para intervenção foi a Praça Tiradentes, a mais antiga de Curitiba, considerada o berço do lugar, pois ali nasceu a cidade. Localizada no centro de Curitiba, tornou-se não só um lugar de passeio, mas também de passagem. Ao longo do tempo a praça sofreu algumas modifi-

³ CARVALHO, Flávio de Rezende. *Os Ossos do Mundo*. São Paulo: Editora Antiqua, 2005, p. 41.

cações. Em 1994 foi reformada com o objetivo de alterar o tráfego do anel central e também para servir como terminal de algumas linhas de ônibus. A última reforma foi em 2008, com o objetivo de revitalizar as calçadas danificadas pelas raízes de algumas árvores e também em decorrência de uma descoberta feita no local, encarada como um patrimônio arqueológico. Foram descobertas calçadas que datam da metade do século XIX e para dar visibilidade às mesmas foi construída uma estrutura com vidro e metal acompanhada de iluminação especial para que a nova descoberta se torne um valor coletivo que simboliza a origem da cidade. No centro da Praça e mais precisamente da estrutura de vidro, encontra-se uma grande araucária, outro valor coletivo para os cidadãos paranaenses, árvore símbolo do Paraná.

O artista instala sobre o piso de grossos vidros que dá visibilidade ao achado arqueológico, um vinil com desenhos que simulam vidros quebrados. A ação sugere a quebra do vidro que pode remeter o cidadão/espectador a uma quebra do seu chão de origem, coloca em suspensão o mito da fundação da cidade. Pode-se também compreender o gesto como uma homenagem à memória e história da cidade e aos cidadãos, que agora, ali residem.

O processo de compreensão arqueológica é mais ou menos o mesmo que o processo de compreensão na arte. O sentimento emotivo, o sentimento capaz de alcançar as profundezas da espécie, é condição primordial sem a qual nenhuma compreensão é aconselhável. Para que a carga de vida de animosidade acumulada por um resíduo não se conserve em mistério, é necessário que o arqueólogo seja mais que humano, é necessário que ele apreenda a ação coletiva de todo um povo, de toda uma raça e de toda uma história, porque o resíduo não recebeu o contato de um só homem isolado a um dado momento, mas sim o de uma história, e onde uma grande seqüência ancestral recebeu as oscilações do amor e do ódio.⁴

Assim, por meio de sua intervenção, o artista provoca o cidadão/espectador a refletir sobre sua própria história e origem e para tanto não se posiciona eticamente em relação aos acontecimentos, apenas reapresenta objetos simbólicos

⁴ *Idem*, p. 47.



Fig. 1 – Cristian Segura. *Vidrios rotos*, 2011. Detalhe. Praça Tiradentes.

daquele momento histórico, abrindo espaço para repensar a história a partir da vida contemporânea, tanto no sentido individual como coletivo.

A palavra no espaço da cidade

O Museu Oscar Niemeyer, o Jardim Botânico e a Ópera de Arame foram os outros espaços públicos da cidade escolhidos por Cristian Segura para exibir as intervenções que estabeleceram, em conjunto com a primeira, um circuito narrativo. Todos estes espaços têm em comum na sua arquitetura vidro e metal e são pontos de atração turística na cidade. Os espaços onde foram instaladas as intervenções têm como base palavras na língua Guarani, sugerindo uma aproximação com a origem da cidade. Assim, o artista não descobre a origem do lugar para os seus cidadãos/espectadores, mas desperta a memória coletiva compartilhada, quando através dos relatos históricos, remete aos primeiros moradores daquele lugar.

A grande árvore, uma araucária situada na Praça Tiradentes, fonte de inspiração histórica e simbólica está relacionada com a origem do nome da cidade. Cristian Segura nos trás a informação, incluída no seu portfólio, de que: *El origen del nombre Curitiba derivaría de la expresión guaraní cury`i ty(b)ba - lugar donde existen pinos.*

Essa é a aproximação com o chão de origem, ao qual me refiro anteriormente e que o artista consegue visualizar tão bem através da língua dos índios Guaranis, que em suma significa a essência do lugar. E, através das experiências indígenas, da geografia local, da língua e do cotidiano há muito partilhado neste espaço que surge o mito da origem da cidade de Curitiba. Ele utiliza três palavras para compor seu trabalho, *Sununu* que significa grande ruído ou estrondo, *Soro* que significa vidro e *Itaverá* que significa cristal ou pedra brilhante. Assim, nos apresenta de forma muito poética a sugestibilidade contida na linguagem que ali já se fez presente.

Uma coisa é sugestiva quando ela carrega em si um grande número de emoções capazes de repercutir no observador e sugerir ao observador a visão e a volúpia de todo um mundo. Esta grande acumulação de força anímica no objeto-resíduo, faz com que ele seja o único óculo pelo qual o homem pode um dia enxergar o passado e a espécie. A visão oferecida é a sublimação da sugestibilidade.⁵

O que o artista faz é precisamente uma alusão à língua Guarani quando transforma, através de suas intervenções, essas três palavras, *Sununu*, *Soro* e *Itaverá*, em obra de arte. Consegue estabelecer uma ligação poética entre as palavras, o material contido na arquitetura e a história, a memória e a origem da cidade dentro do espaço da vida pública. A palavra *Sununu* que significa grande ruído se relaciona com a quebra imaginária do chão da cidade e do mito da fundação, a palavra *Soro* que significa vidro é o próprio material onde a obra está assentada, e a palavra *Itaverá* que significa cristal ou pedra brilhante reforça a poética que esse suporte oferece a obra.

No chão do Museu Oscar Niemeyer, em uma estrutura de vidro e metal, o artista instala um imenso vinil com as mesmas palavras. O procedimento é semelhante ao que realiza também sobre a estrutura de vidro e metal da grande estufa do Jardim Botânico, inspirada nos jardins franceses e que abriga várias espécies que são referência nacional; e finalmente sobre o palco da Ópera de Arame, outro espaço símbolo de Curitiba, que apresenta estrutura tubular com paredes e teto de vidro, que recebe espetáculos musicais de

⁵ *Idem*, p. 48.

diversos gêneros e tem capacidade para 1.572 pessoas. A intervenção no espaço da Ópera de Arame é acrescida de um sonoro com o barulho de vidros quebrando, que também dialoga com toda a obra e com o próprio espaço.

As imensas palavras causam estranhamento, questionando seus significados e a origem do que outrora era vivenciado proporcionando um encontro de tempos diferentes no mesmo espaço através da arte. Entendendo o espaço, de acordo com o que nos diz Michael de Certau:

(...) o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito.⁶

A arte, assim, transforma o espaço em lugar e o lugar se transforma em espaço e nos conduz a diferentes tempos históricos, fazendo entender que o espaço é constituído a partir de certas práticas, as quais incluem sonhos e desejos de modificação, enquanto que o lugar é onde os elementos do cotidiano estão dispostos, sendo que apesar de não ocuparem o mesmo espaço é de vital importância que o habitante do lugar conheça a sua história. As palavras agem então como luz, pois de acordo com Flávio Rezende Carvalho⁷ *A luz sobre o passado é o único tipo de luz capaz de iluminar o presente, e de derreter o véu da cegueira*. Dessa forma, o artista ilumina o presente quando nos provoca a pensar sobre o passado, sobre as origens, que no contexto de globalização adormece sobre a cidade. O que aconteceu com os nossos ancestrais e a natureza local não é o foco em questão, mas através da intervenção nos é possível indagar, assim como também a origem e o desenvolvimento da cidade.

A recusa ao mero *souvenir*

Refutando o potencial turístico de Curitiba e sua paisagem como *souvenir*, Cristian Segura apresenta uma outra possibilidade para pensar a cidade. Os espaços públicos que o artista escolhe para instalar suas in-

⁶ CERTAU, Michel. *Op. cit.* p.202.

⁷ CARVALHO, Flávio de Rezende. *Op. cit.*, p. 42.



Fig. 2 – Cristian Segura. *Sununu, Soro, Itaverá*, 2011. Jardim Botânico.

tervenções são considerados referência para cartões-postais, ultrapassando a fina camada para adentrar na densidade da história. Através da arte faz com que o cidadão/espectador perceba a cidade, através de uma superposição de tempos históricos, que remetem à origem e ancestralidade local. Cria, dessa forma, um espaço de projeção, um espaço que estamos e não estamos. Pois a arte tem o poder de transformar a noção de tempo-tempo a qual estamos habituados, *o poder de sentir o passado e a espécie parece indicar a capacidade que tem o homem de viver fora do tempo*.⁸

Destaca-se a sensibilidade do artista, quando reinterpreta objetos do cotidiano e também da história adormecida, pela maneira com que procura despertar no observador a capacidade de relacionar os mesmos com o espaço em que vive. A obra de arte pode nos transportar para outros tempos, invertendo e driblando o cronômetro, refutando a limitação do tempo para nos fazer pensar o presente com um olhar atento para o passado. Essa capacidade de abordar a relação espaço temporal presente nas intervenções de Cristian Segura permite remeter ao artista Flávio de Rezende Carvalho, para quem *O homem vive no seu mundo, mas raramente se dá ao trabalho de examinar o mundo em*

⁸ *Idem, ibidem*, p. 48.



Fig. 3 – Cristian Segura. *Sununu, Soro, Itaverá*, 2011. Detalhe. Ópera de Arame.

*que vive.*⁹ Tanto este modernista brasileiro como o artista argentino contemporâneo, possibilitam pensar a obra como um elemento vivo, possuidor de histórias, que tem a capacidade de nos transportar no tempo.

Um exame dos objetos do mundo e das coisas encontradas no correr da vida, não somente desperta uma nova sensibilidade no indivíduo, e que antes se achava adormecida, mas também estabelece uma ligação anímica maior entre o indivíduo e o objeto examinado; o objeto adquire para o indivíduo um valor e uma sugestibilidade que ele dantes não possuía; o objeto torna-se uma fonte de recordação das dúvidas e do drama da vida... o objeto vive tanto quanto o próprio indivíduo (...) ele adquire *atmosfera* (...) A atmosfera de um objeto são as recordações que o objeto oferece ao observador; estabelece-se uma ligação entre as camadas profundas do inconsciente; essas camadas profundas ressoam ao aspecto do objeto do observador, e o aspecto do objeto surge na tona do consciente, não propriamente uma imagem mas a sugestibilidade de uma recordação longínqua¹⁰

⁹ CARVALHO, Flávio de Rezende. *Op. cit.*, p. 42.

¹⁰ *Idem*, p. 42-43.

Nesse sentido, o circuito visual que o artista cria com as suas intervenções produz um tipo de experiência que não pode ser medida pela ciência, mas que pode ser alcançada pela arte, pois não se pode mensurar o impacto dessas intervenções enquanto elementos que fazem os espectadores se transportarem no tempo, sendo que esta possibilidade é imanente à obra. Acompanhando este tipo de trabalho, o artista nos faz pensar sobre a função dos espaços públicos da cidade, o espaço outrora conhecido como espaço da Pólis, onde tudo era decidido mediante a arte da palavra e o espaço da reflexão. Cristian Segura permite ao cidadão/espectador reconsiderar a função atribuída aos espaços públicos como espaço das discussões políticas, da palavra, da reflexão e do diálogo interrogando as institucionalizações, a história e a memória do lugar.

3 – Sobrevoar e pousar: concomitâncias

JULIA AMARAL

Os trabalhos de Cristian Segura se apresentam de forma bastante diversificada na investigação de materiais e conteúdos. Ele procura manter um olhar crítico perante as instituições de arte e uma atenta observação e posicionamento sobre a situação política e social. Uma vertente de sua pesquisa está voltada para exploração do espaço urbano, realizando trabalhos específicos para determinados locais da cidade. O conjunto de quatro instalações intituladas *Alem da crise* feitas para a 6ª Bienal de Curitiba homônima e *Mirador urbano. La (ex)posición del espectador* são alguns desses trabalhos que serão abordados aqui.

O artista cria mecanismos de observação do espaço urbano que exploram diferentes possibilidades do olhar, discutindo e questionando conteúdos como identidade, pertencimento, valores e papéis sociais. De maneira irônica, desenvolve sua pesquisa artística tecendo relações antagônicas, criando situações e imagens sugestivas e perspicazes.

Uma cidade e quatro instalações

O trabalho *Alem da crise* foi realizado em Curitiba na ocasião da 6ª Bienal de Curitiba em 2011, cujo tema curatorial levava o mesmo nome, e consiste num conjunto de quatro instalações interligadas em espaços públicos que geravam um circuito narrativo (mas que também funcionavam sozinhas, não dependendo uma da outra para a compreensão geral do trabalho). Na Praça Tiradentes, Cristian Segura realizou *Vidrios rotos*, uma intervenção feita com

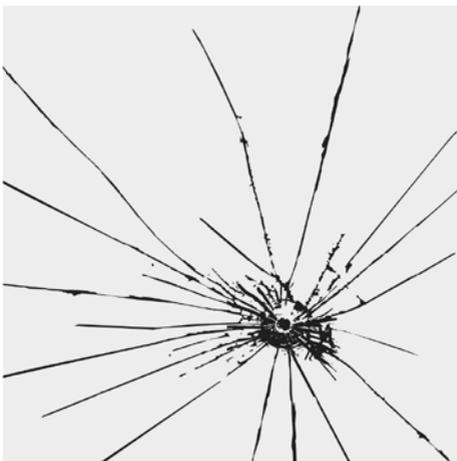


Fig. 1 – Cristian Segura. *Vidrios rotos*, 2011. Desenho preparatório (Xilogravura).

adesivo vinílico plotado diretamente sobre o chão. Esta praça possui uma situação específica: tem uma árvore araucária no centro e é rodeada por um piso de vidro extremamente grosso, que deixa a mostra uma parte do antigo pavimento de pedra do local, datado do século XIX. Usando o adesivo na forma de um desenho de vidro rachado, o artista simula o vidro quebrado, como se todo esse piso de vidro tivesse com rachaduras aparentando estar prestes a ruir. O acabamento do trabalho foi muito bem executado, sendo que, para o transeunte da rua que passava por ali sem informação sobre a obra, os vidros realmente pareciam estar rachados.

Vidrios rotos foi pensado especificamente para essa praça, pela dupla situação de haver uma árvore símbolo da cidade em seu centro e por ela ser vitrine de uma memória da cidade. O fato da cidade de Curitiba ter uma forte tradição na técnica da gravura levou o artista a fazer a imagem de um vidro quebrado em xilogravura, remetendo assim à araucária, ambas tradições locais. Interessava a ele questionar o sentimento de pertencimento dos habitantes da cidade em relação a sua própria cidade e sua memória, exposta em forma de vitrine. Propondo a quebra do vidro, Cristian desestabiliza a noção engessada e muitas vezes desconectada sobre a memória da fundação da cidade por parte dos habitantes e também dos poderes, das instituições oficiais. Fraturando a vitrine, ele problematiza a preservação da história e a ideia de

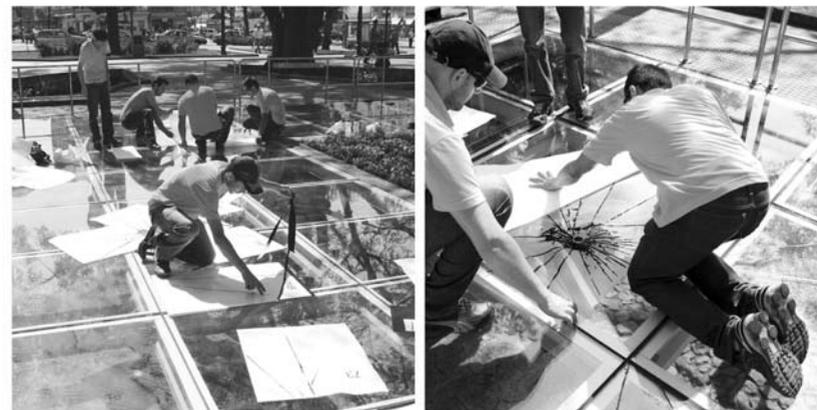


Fig. 2 – Cristian Segura. *Vidrios rotos*, 2011. Montagem de vinil. Praça Tiradentes.

fundamento, pensando o quanto isso é realmente tocante e significativo para quem usa esse local.

Seguindo a mesma linha do uso de plotagem de adesivo vinílico sobre estruturas de vidro, Cristian realiza a intervenção *Sununu, Soro, Itaverá* no Jardim Botânico, no Museu Oscar Niemeyer e na Ópera de Arame, parte de seu trabalho *Alem da crise* para a 6ª Bienal de Curitiba. O Jardim Botânico é uma estufa de plantas muito grande feita de estrutura metálica e vidro, com três abóbodas no estilo francês de arquitetura. Cristian usa a mesma imagem de quebra da estrutura de vidro porém dessa vez com uma ideia de som. Utilizando frases para causar um efeito fonético de imitação, seleciona as três palavras *Sununu, Soro e Itaverá* em Guarani (a escolha da língua foi feita por ser a palavra Curitiba, uma palavra em Guarani) que significam *grande ruído de cristal quebrado* e faz uma plotagem em grande escala dessas palavras adesivadas sobre a arquitetura da estufa do Jardim Botânico. O artista toma emprestado uma estética de história em quadrinhos, que se utiliza bastante de onomatopeias do tipo *crack, splash, boom* para indicar batidas, socos, quebras. Dessa forma, Cristian também propõe uma ruptura com aquilo que é preservado pela cidade, com o patrimônio protegido eleito como um dos símbolos de beleza e elegância. O vidro que blinda, preserva e da visibilidade a essa ideia de memória e história oficial da cultura daquela cidade, transparece também sua fragilidade através da intervenção de Cristian Segura, que



Fig. 3 – Cristian Segura. *Sununu, Soro, Itaverá*, 2011. Jardim Botânico.

sugere uma quebra de paradigmas, utilizando a palavra como som, um som que de tão alto e grandioso, faz rachar.

Outra etapa do mesmo trabalho *Sununu, Soro, Itaverá* foi realizada no sagão de entrada do Museu Oscar Niemeyer. Este local possui uma situação similar a dos outros no que diz respeito ao vidro: logo na entrada há uma parte do piso que é de vidro e que revela uma sala no andar de baixo, um espaço expositivo onde fica localizada a exposição permanente dos projetos e esboços do arquiteto Oscar Niemeyer. Sobre esse piso de vidro (onde os visitantes podem andar por cima) o artista adesivou as palavras em Guarani provocando o mesmo efeito de quebra e ruptura com o que se apresenta como oficial e simbólico da cidade, no caso específico do Museu, o que se apresenta como conhecimento e cultura.

A quarta intervenção do trabalho foi feita na Ópera de Arame de Curitiba, local destinado a espetáculos artísticos e culturais que também é construído por estrutura metálica e vidros. Cristian Segura identificou que o ambiente tinha problemas em relação a qualidade acústica e realizou uma intervenção específica para o lugar, espalhando diversas caixas de som. Nas caixas colocou para tocar uma faixa sonora feita por variados ruídos de vidros quebrando, sobrepostos a sons de ferro se entrecostando e uma música de

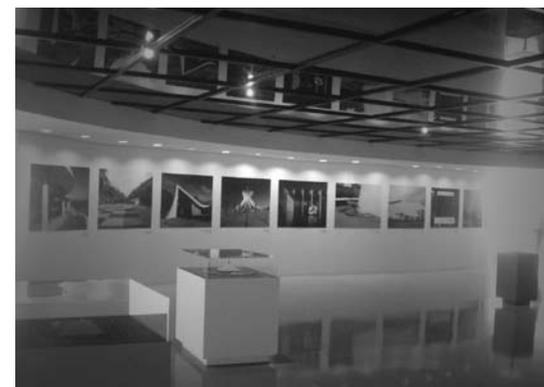


Fig. 4 – Vista parcial da exposição permanente dos projetos do arquiteto Oscar Niemeyer. Museu Oscar Niemeyer.

ópera, numa edição que distorcia os sons e suscitava aos visitantes a impressão do próprio auditório estar vindo abaixo. No palco do espaço, colocou adesivadas no chão as três palavras *Sununu, Soro e Itaverá* no mesmo formato de histórias em quadrinhos.

As quatro intervenções são constituídas por um mesmo fio de raciocínio e apresentação, o da ideia de ruído e quebra que problematiza conceitos cristalizados em relação ao que consideramos que seja nossa história e o que preservamos como representativo da cultura e da sociedade. Ao propor que os vidros se quebrem, tanto pela própria rachadura quanto pela sugestão sonora, o artista fragiliza as noções usualmente sólidas dos símbolos que reverenciamos e adotamos como magníficos e imutáveis. O uso de palavras em Guarani por exemplo, remete a uma cultura esquecida e questiona a identidade das pessoas que habitam a cidade, explicitando a instabilidade de paradigmas.

Uma galeria e um jogo de observações

Outra obra de Cristian Segura que também lida com a intervenção no espaço urbano é *Mirador urbano. La (ex)posición del espectador* realizada na Galeria do Poste no Centro Cultural Ricardo Rojas na Argentina. A proposta dessa galeria é de convidar artistas para fazerem uma exposição no poste da rua em

frente ao centro cultural, delimitando o espaço de um metro quadrado ao redor do poste. *Mirador urbano. La (ex)posición del espectador* consistiu na confecção de banquinhos amarelos de tamanhos variados que montados juntos em volta do poste formavam uma escada caracol. O artista construiu tais banquinhos articulados e encaixados entre si de modo a dar forma a uma escada que rodeava o poste e convidava os passantes a subirem e terem uma visão diferente da costumeira quando estavam no alto. Proporcionava assim que as pessoas tivessem um outro olhar sobre a cidade e sua paisagem ao estarem em cima da escada, gerando um deslocamento do ponto de vista e simultaneamente tornando-se foco de observação, uma vez que lá em cima, a evidência se voltava para a pessoa, criando um jogo duplo do lugar do observador e do observado. Ao subir, a pessoa ficava exposta e ao mesmo tempo tinha oportunidade de acessar outros olhares, de observar a cidade de uma maneira nova e diferente. Este trabalho lida com a relação do papel e lugar do espectador perante uma obra de arte, trazendo uma questão sobre a hierarquia dessas relações, o papel do pedestal da escultura como representação de sua distancia com o mundo e com o espectador. O trabalho discute a suposta superioridade desses papéis.

As intervenções urbanas de Cristian Segura apresentam um pensamento bastante complexo. Elas articulam diversos meios e setores da vida sugerindo um deslocamento do olhar e da percepção, abordando de forma crítica as relações de poder, os jogos do cotidiano e os costumes. Cristian afirma a vida pública e a relação do artista imerso na cidade, mas não simplesmente por ocupar o espaço da cidade e fazer trabalhos nela inseridos. Ele aciona a vida pública e a política pela escolha do local e forma com que atua e ativa esse local. Através do seu trabalho, ele sugere uma outra experiência de viver a cidade e de lidar com ela.

Oferece uma oportunidade para um olhar diferenciado sobre o que se considera estabelecido. Ele reorganiza as coisas, os papéis, os comportamentos padronizados, criando dispositivos de observação sobre a cidade. Proporciona uma forma de praticar o habitar, circular e apreender o espaço urbano que reconfigura as noções tidas como normais e transmuta o olhar, apontando para uma possibilidade mais ampla de assimilação do que nos circunda e assim, para um imaginário mais dilatado. Dessa forma, cria um novo status para o observador, que sai de uma posição oculta e entra em evidência, en-

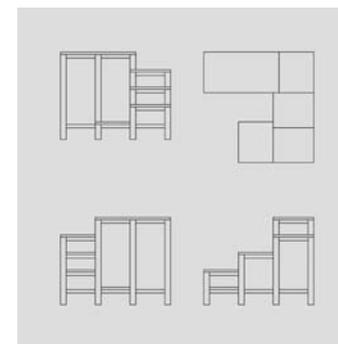


Fig. 5 – Cristian Segura. *Mirador urbano. La (ex)posición del espectador*, 2006 Desenho preparatório.

gerando um jogo onde quem observa também constrói e atua.

Dispositivos antagônicos: sobrevoar e imergir

Flávio de Carvalho em seu livro *Os ossos do mundo*¹ comenta sobre se ter uma visão de homem em vôo sobre a vida, uma visão de cima que enxerga uma dimensão maior do que a costumeira, de onde se vê com transparência o presente, o passado e o futuro. O trabalho de Cristian Segura dá a impressão de ter uma visão parecida com a do homem em vôo que se refere Flávio de Carvalho, porém parece que Cristian dá um rodopio a mais, como se estivesse sobrevoando e pousado na superfície ao mesmo tempo, quando realiza uma obra como *Mirador urbano* onde o observador está em uma situação antagônica, observando e sendo observado. Flávio de Carvalho comenta que um olhar distante no tempo e no espaço permite uma visão mais esclarecida dos acontecimentos, podendo focar os detalhes ou ter uma visão geral, adquirindo um ponto de vista mais amplo. Talvez Cristian Segura esteja questionando essa noção, permitindo que uma pessoa possa, mesmo estando imersa numa situação, ter uma visão de seu entorno que não seja limitada e enxergue simultaneamente vários pontos de vista. Flávio de Carvalho acredita nos detalhes como resíduos reveladores da ideia de um todo, os ossos do mundo que oferecem *recordações* que iluminam o presente. Cristian parece bagunçar essa ordem sugerindo uma mirada do presente dentro do próprio presente, crian-

¹ CARVALHO, Flávio de Rezende. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005.

do um campo para proporcionar esse ponto de vista. Quando Cristian apresenta uma enorme rachadura no piso de vidro da praça, está apontando para um olhar sobre o passado e o presente ao mesmo tempo, problematizando os pontos de vista em todos os tempos. A mirada proposta por Cristian nos intima a ter um outro tipo de visão sobre o tempo, uma visão múltipla, de homem que voa e pisa no chão simultaneamente. Ele sugere que sintamos a força do resíduo, assim como Flávio de Carvalho, e que possamos refletir e compreender essa emoção vivendo-a no presente, colocando em cheque a decisão sobre o agora.

Cristian coloca a construção de identidade como produção atual, como uma construção contínua. Quando escolhe o lugar onde vai realizar seu trabalho, o lugar específico, orienta o trabalho diretamente e somente para este local. Nas quatro intervenções de Curitiba ele está o tempo todo propondo que se reconstrua os conceitos enraizados sobre a cidade, sobre onde se habita. Propõe que reconfigure o presente a partir do passado e do próprio presente. Os resíduos do mundo são discutidos, ironicamente, apontando para possibilidades em aberto. Quando quebramos os vidros, tudo cai. Sobram conteúdos mas somos levados a reorganizar os paradigmas. No âmbito do cotidiano, somos levados a definir nossa historicidade. Cristian atua nesse cotidiano, que não é distanciado e dá novo sentido ao olhar.

Percebemos na operação do artista o quanto o significado das coisas é dado pelo uso. É habitando o local que vamos nos deparar com a obra e reconstruir o local compondo infinitamente uma identidade. Michel de Certeau em seu livro *A invenção do cotidiano*², aponta para o uso do espaço como ação criativa e de caráter fundador. Ele coloca uma diferenciação entre o espaço e o lugar. O lugar seria a ordem, a configuração de posições, é uma indicação de estabilidade. O espaço seria o lugar praticado, animado pelo conjunto dos movimentos que se desdobram. *Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas constitutivos ou de proximidades contratuais*³. A prática do dia a dia constrói a experiência do espaço pela ação e pelos relatos. O relato seria uma ação descritiva e criativa, por ser um ato de enunciação que une a observação

² CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

³ *Idem*, p. 202.

(o ver, da ordem do lugar) e a ação (o ir, da ordem do espaço). Os relatos instauram uma caminhada e transformam os lugares em espaços e os espaços em lugares gerando uma contínua organização de novos equilíbrios.

O trabalho de Cristian Segura gera o espaço, que não estava definido a priori. É a formação de seu discurso que vem construir as relações do trabalho e as condições sociais. Cristian faz um relato ao modo como trata Michel de Certeau, acionando e inter-relacionando a gama de estruturas físicas, culturais e psicológicas existentes, gerando novas identidades e histórias e redefinindo o papel do indivíduo na sociedade. Através de uma lógica ambígua, o artista usa o lugar, pratica o lugar como espaço engendrando condições de muitas possibilidades. Ele abre um campo para construção de novos significados evidenciando fragilidades, desconfigurando papéis e bagunçando o que é tido como definitivo.

Existe um termo que parece definir bem a forma como opera Cristian Segura, trata-se de *site specificity*, da historiadora da arte Miwon Kwon. O *site specificity* leva em consideração os termos físicos e espaciais mas também a estrutura cultural do local escolhido para realização da obra. Segundo ela,

ser específico em relação e esse lugar é decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais de forma a expor suas operações ocultas mesmo que apoiadas – é revelar as maneiras pelas quais as instituições moldam o significado da arte para modular o seu valor econômico e cultural, e boicotar a falácia da arte e da autonomia das instituições ao tornar aparente sua imbricada relação com processos sócio-econômicos e políticos mais amplos da atualidade⁴.

Cristian Segura recodifica as convenções da arte e do uso da cidade, do sentido de identidade e história. Seu trabalho não é mais uma coisa, é um verbo/processo que provoca uma agudeza de sentidos do espectador no que diz respeito às condições ideológicas da experiência.

⁴ KWON, Miwon. *One place after another: notes on site specificity*. Revista October 80, MIT Press, 1997. p. 88



4 – Museus: templos da arte ou lugar de ruínas?

PATRICIA PERUZZO LOPES

O Artista e o Museu

Em seus trabalhos Cristian Segura aborda o museu enquanto espaço expositivo, sobre sua localização e articulação no espaço urbano, sobre suas deficiências e vulnerabilidades, sobre o público visitante, sobre a organização interna dos diferentes setores do museu e também como trabalham os funcionários que atuam nestes espaços, além de discutir a gestão e as políticas culturais pensadas especificamente para museus.

Suas propostas são apresentadas em diversas instituições na Argentina e em outros países (Brasil, Cuba, Espanha, México, Chile e outros) e nos faz (re) pensar o papel dos museus enquanto instituições que guardam e preservam coleções, obras e objetos de uma determinada época e/ou sociedade ou ainda de uma civilização passada. Remete-nos também à relação das pessoas com o espaço urbano e à organização das cidades contemporâneas.

Estes questionamentos não são somente de ordem contemporânea, pois outros artistas o fizeram em outros momentos, problematizando a atuação dos museus enquanto *espaços institucionalizados e hierarquizados de guarda*. Marcel Duchamp foi quem examinou primeiro e discutiu a função dos museus e galerias, assim como, suas estruturas veneráveis e até então inquestionáveis numa perspectiva histórica.

Flávio de Rezende Carvalho em sua obra literária *Os Ossos do Mundo* coloca que:

Museus, galerias, coleções e castelos são coisas interessantes perfeitamente capazes de reviver o sopro das civilizações perdidas e esquecidas, e erguer a esperança do homem, e possuem a vantagem de oferecer ao observador distanciado, no tempo, uma visão maior e mais compreensível, que a visão de um observador colocado dentro da civilização e do tempo em que ela aconteceu.¹

Para este autor, visitar um museu é como realizar uma viagem para um país desconhecido, com culturas e pessoas tão distintas de seu próprio meio, onde seu olhar é como um olhar de um viajante estrangeiro, curioso, aguçado e inquieto. Observa que *o homem em vôo sente-se superior porque enxerga a cidade e o mundo das coisas como se enxergasse através de um organismo transparente*² e o compara com o observador que visita pela primeira vez um museu ao trabalho de um arqueólogo.

Dependendo do museu que se visita e das exposições programadas, o observador sente-se como estivesse entrando em um território estrangeiro, com propostas e regras muito diferentes daquelas que ele está acostumado a seguir e compreender.

As experiências como mediadora cultural em diversas exposições e instituições museológicas me faz confirmar que se não há uma preparação prévia que precede as visitas a estas instituições, o público visitante – independente da faixa etária e da condição sócio-cultural – não se sente capaz de interagir e de compreender de forma crítica e reflexiva a mensagem que os artistas e suas obras podem efetivamente passar.

Esta preparação pode ser um simples diálogo no início da visita mediada com um público espontâneo ou ainda passar por um curso de formação para professores multiplicarem os conhecimentos para seus alunos (público escolar). Pode também acontecer previamente *conversas com o artista*, onde os visitantes têm a chance de conhecer melhor as proposições desenvolvidas pelos mesmos antes de adentrar num espaço museológico.

¹ CARVALHO, Flávio de Rezende. *Os Ossos do Mundo*. São Paulo: Editora Antiqua, 2005, p. 41.

² *Idem, ibidem*.

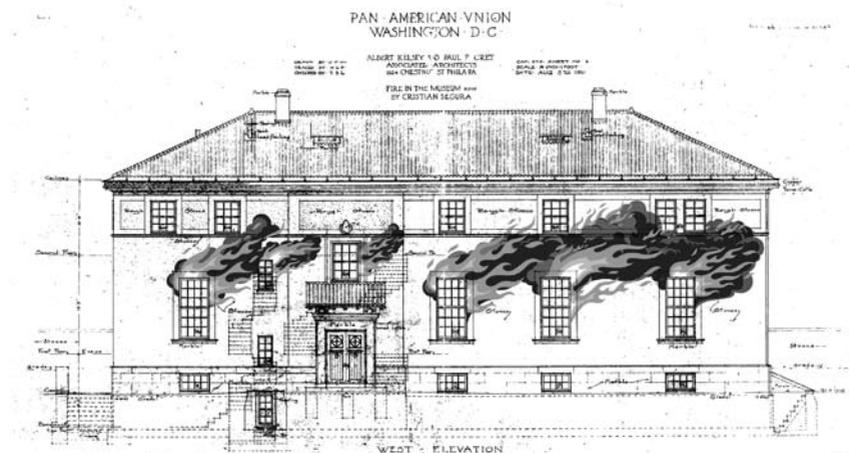


Fig. 1 – Cristian Segura. *Fire in the museum*, 2010. Desenho preparatório.

As conexões que podemos estabelecer entre as obras de Cristian Segura, Joseph Kosuth e Flávio de Carvalho são da ordem dos questionamentos contemporâneos sobre o valor atribuído às instituições museológicas e às galerias de arte como veículos para exposições das obras e sobre os regimes de visibilidade das mesmas, além de provocar reflexões sobre a atuação de todos os agentes envolvidos neste campo, como os colecionadores, compradores, *marchands* (revendedores), artistas, curadores, diretores e críticos de arte.

O Artista e os conceitos que elege

As obras do artista Cristian Segura pensadas e desenvolvidas em/para museus têm forte conotação crítica, social e política. E dialogam com o público de forma conceitual. Para isto utilizam-se anotações, desenhos, catálogos, objetos, vídeos, instalações e intervenções em espaços públicos.

Exemplos disto são as instalações de adesivos na fachada que representam chamas ou fogo no prédio, construído em 1911, do Art Museum das Americas em Washington DC (*Fire in the Museum*, 2010, fig. 1); da intervenção realizada com sobras de catálogos, setenta quilos de papéis, por conta dos



Fig. 2 – Acima: Vista do museu. Abaixo: Cristian Segura. *70 anos de museu, 70 kilos de confetes*, 2008. Detalhe.

setenta anos do Museu Municipal de Belas Artes de Tandil na Argentina (*70 anos de museu, 70 kilos de confetes*, fig. 2) ou da obra feita com quinhentos pesos argentinos (\$500.00) em moedas e em cédulas de papel representando a estrutura do prédio e da fachada do Museu de Arte Contemporânea de Rosário (MACRO) na Argentina (fig. 3)

Ao pensar em obras como estas, o artista faz uma reflexão acerca do próprio espaço institucional da arte e de sua estrutura de funcionamento, ao mesmo tempo em que questiona o próprio sistema político e econômico que sustenta a sociedade a qual pertencemos. Ao propor intervenções em áreas

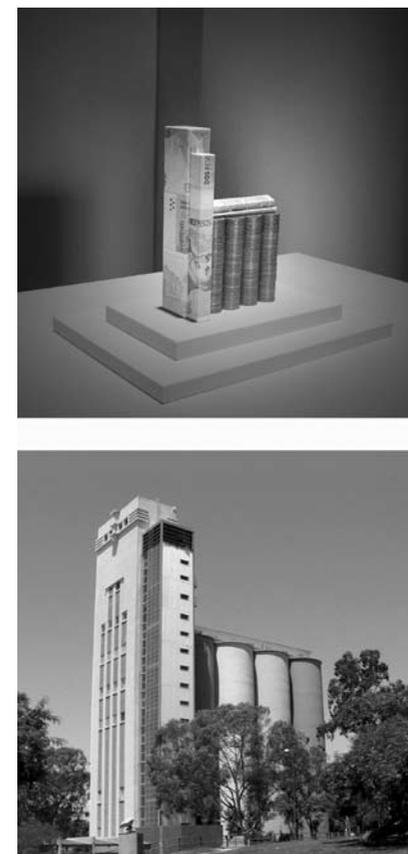


Fig. 3 – Acima: Cristian Segura. *Macrocash*, 2007. Abaixo: Vista do museu.

públicas, examina também sua relação com as cidades e qual a função da arte nestes espaços de trânsito e de convivência.

Para Kosuth, o ‘valor’ de determinados artistas depois de Duchamp pode ser medido de acordo com o quanto eles questionaram a natureza da arte ou ainda o que eles acrescentaram à concepção da arte. Muitos artistas fazem isto, apresentando novas proposições quanto à natureza da arte ou a função da arte. De acordo com este artista a função da arte, como questão, foi proposta pela primeira vez por Marcel Duchamp, é a ele que podemos creditar o fato de ter dado à arte a sua identidade própria.

Voltando ao pensamento de Joseph Kosuth:

qualquer coisa física pode se tornar objet d' art (objetos de arte), quer dizer, pode ser considerada de bom gosto e esteticamente agradável após Duchamp. (...) Sempre se levanta a questão de que todos os objetos de arte (tais como os ready-mades) são julgados, passados alguns anos, como objetos d' art e as intenções dos artistas tornam-se irrelevantes.³

O que é importante na arte é o que alguém traz para ela, não a adoção do que já existia previamente. Foi com o *ready-made* não-assistido que a arte mudou seu foco da forma de linguagem para o que estava sendo dito; (...) E essa mudança de aparência para concepção foi o começo da Arte Conceitual. Toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza), porque a arte só existe conceitualmente⁴.

Outro exemplo a ser mencionado, é sobre a importância das obras de Jackson Pollock, quando na década de 1940 e no início dos anos 1950 ele fez *drippings* (gotejamentos) em telas soltas dispostas horizontalmente no chão de seu ateliê. O valor da obra estava na intenção e no ato da criação e não no fato das obras estarem esticadas em telas e penduradas em uma parede de um museu ou galeria posteriormente.

Poderia citar outros exemplos de artistas conceituais (Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin, Robert Morris, Ad Reinhardt e outros), mas foco no pensamento de Richard Serra ao dizer *Eu não faço arte e sim Estou empenhado em uma atividade; se alguém quiser chamá-la de arte, é problema seu, mas não cabe a mim decidir isso. Essas coisas todas são consideradas depois*⁵. O artista está consciente das proposições e implicações de suas obras, se o mesmo afirma que não faz arte, a quem caberão estas afirmações?

Provavelmente aos colecionadores de arte, aos *marchands* (revendedores), aos donos de galerias e as instituições museológicas que abrigarão as obras deste e de outros artistas conceituais a partir da década de 1960. Segundo Joseph Kosuth, um objeto ou intenção só é arte quando é posto no contexto da arte. Um bom exemplo para isto é quando Kosuth explica que se *um colecionador pega um quadro, encaixa nele pernas e passa a usá-lo como mesa de jantar, trata-se*

³ KOSUTH, J. A Arte depois da Filosofia. In: Cecília Cotrim e Glória Ferreira (Orgs.). *Escritos de Artistas Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

⁴ *Idem*, p. 217.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 222.



Fig. 4 – Guardia Urbana regulando o uso da fachada do MACBA.

*de um ato que não tem relação com a arte ou o artista, porque como arte, essa não era a intenção do artista Duchamp.*⁶

O Artista, o Museu e seu entorno

Retomando as proposições do artista Cristian Segura, podemos citar como uma ideia ou atividade se transforma em arte a partir de observações dos locais (museus) e de pessoas num determinado contexto. A obra desenvolvida sobre o Museo de Arte Contemporâneo de Barcelona (MACBA) consiste na observação de transeuntes, dos patinadores e skatistas que frequentam o espaço em frente ao museu, além de perceber como a *Guardia Urbana* se faz presente para cumprir a ordem que dispõe *fomentar y garantizar la convivencia ciudadana en el espacio público de Barcelona*. Assim o museu é visibilizado como num ambiente de conflito (fig. 4).

O artista fez várias fotografias e tomou o depoimento dos frequentadores do lugar para depois pensar e conceituar sua obra; uniu vários elementos

⁶ *Idem*, p. 218.



Fig. 5 – Cristian Segura. *Patinar en el MACBA*, 2008. Acima: Video-instalação. Detalhe. Abaixo: Fotografia.

como os próprios skates, os quepes dos policiais e os catálogos de exposições do MACBA para criar quatro diferentes obras e instalações que foram expostas em Barcelona e Buenos Aires (fig. 5).

Outra proposta interessante conceitualmente desenvolvida por este artista é a obra *KM 0* realizada na cidade de Rosario na Argentina, onde cria uma placa de trânsito com informações sobre as distâncias/quilômetros entre o MACRO e os pólos artísticos.

O Artista e as demandas ao espectador e às obras

Este artista atua também como curador independente em exposições, e preocupa-se com a questão da museografia e da relação do espectador com

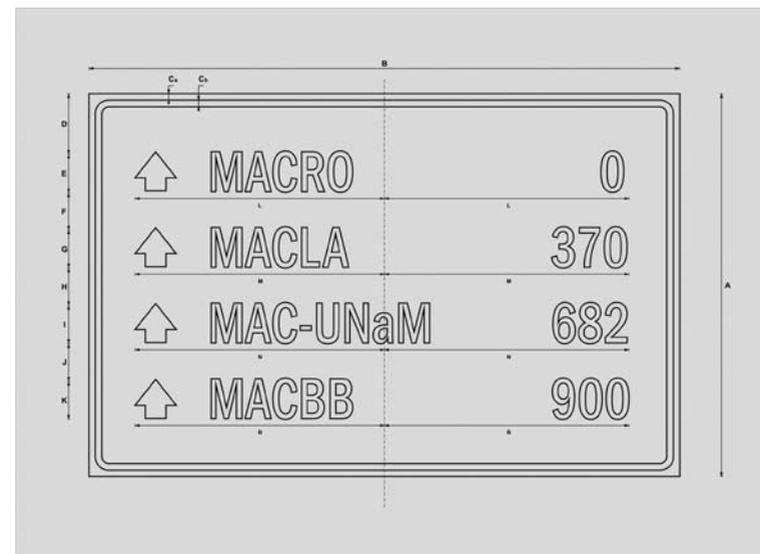


Fig. 6 – Cristian Segura. *Km 0*, 2006. Desenho preparatório.

suas obras no espaço expositivo, haja vista a proposta de participação do espectador na obra *Audiencia - Aviso - Contenido no Explícito*, onde ele trabalha com auto-adesivos vinílicos nas fachadas de galerias e museus e também interfere nas etiquetas e fichas técnicas referentes às obras que estão expostas em contraponto a uma mera leitura formalista.

Na década de 1960, Joseph Kosuth também fez uma série de trabalhos que diziam respeito à relação entre palavras e objetos como em *Water (Água)* o artista nos explica o mecanismo de ação ao empregar palavras/objetos e atos: *Usei água de todas as maneiras que pude imaginar – blocos de gelo, vapor de aquecedor, mapas com áreas de águas usadas em um sistema, coleções de fotos de cartões-postais de quedas d' água, etc. (...)* e que convocavam a participação do espectador como a obra *Uma e três cadeiras* (fig. 7).

A obra consiste na organização e colocação de um objeto físico (cadeira), uma fotografia dessa cadeira, e o texto de uma definição de dicionário da palavra *cadeira*. A fotografia é uma representação da cadeira real situada no assoalho no primeiro plano do trabalho. A definição, afixada na mesma parede que a fotografia, delinea nas palavras o conceito do que é cadeira.



Fig. 7 – Joseph Kosuth. One and Three Chairs, 1965.

Kosuth remete a indícios tautológicos, onde os trabalhos são literalmente o que dizem que são ou dito de outra forma *A Arte é Arte, ou o que digo que é Arte*. Em toda sua obra, desde a primeira definição de água retirada dos dicionários deu o seguinte subtítulo ao conjunto de suas obras *Art as Idea*.

Assim como Joseph Kosuth, Cristian Segura está a todo o momento questionando quais são as funções e a natureza da Arte, visto que *uma obra de arte é um tipo de proposição apresentada dentro do contexto da Arte, como se fosse um comentário sobre a Arte*. Neste sentido, Kosuth afirma que *um trabalho de arte é uma tautologia, na medida em que é uma apresentação da intenção do artista, ou seja, ele está dizendo que um trabalho de arte em particular é arte, o que significa: é uma definição de arte*⁷. Antes de executar seus trabalhos, premedita cuidadosamente seus projetos e ideias em papéis, plantas de edifícios e espaços culturais, maquetes e fotografias, os quais farão parte da composição do projeto final sejam através das intervenções nestes espaços públicos ou na organização destes objetos dentro de um museu ou galeria de Arte.⁸

⁷ KOSUTH, J. A Arte depois da Filosofia. In: Cecília Cotrim e Glória Ferreira (Orgs.). *Escritos de Artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006. p. 220.

⁸ RONCERO, R. *Essa Curiosa Cosa*. Buenos Aires. Disponível em: <<http://www.seguracristian.blogspot.com/>>. Acesso em: 07 de fevereiro de 2012.

5 – Destruição simétrica

PRISCILLA MENEZES DE FARIA

Na produção de Cristian Segura é recorrente o movimento de perfuração de superfícies, sobretudo de superfícies institucionais, uma vez que interessa ao artista pensar o corpo institucional pelo avesso, desnaturalizando-o, dando a ver arranjos e montagens que o constituem. Na série de trabalhos elaborados para a Bienal de Curitiba de 2011, intitulada *Além da Crise*, Segura criou dispositivos para pensar a rachadura e a quebra em espaços públicos da capital paranaense, através de um procedimento de *trompe l'oeil* sobre estruturas arquitetônicas, onde a questão do rompimento das superfícies foi tramado junto à questão do engano do olhar. Já na obra *Mirilla* de 2010, Segura perfura uma porta de uma sala administrativa do Museu de Arte Contemporânea de Bahía Blanca com a instalação de um olho-mágico, através do qual os espectadores eram convidados a olhar para dentro de um escritório do museu. Estes gestos tratam da questão do furo e da dimensão interior das arquiteturas públicas, questionando a lógica da fachada. Interessa ao artista, portanto, demarcar o lado de dentro, revelar a vulnerabilidade do fora e pensá-lo pelo avesso, desde sua fundação.

Quando, em 2010, um terremoto abalou o Museu de Arte Contemporânea de Santiago, Chile, fazendo ruir pedaços de sua fachada e parte de sua fundação, Cristian Segura entendeu que na arquitetura avariada do museu havia uma questão a ser pensada. Fotografou o prédio, duplicou e espelhou uma imagem da parte frontal e perpassou o letreiro *Academia de Bellas Artes* pela fachada criada de modo a tornar as avarias perfeitamente simétricas e verossímeis, solicitando um olhar mais cauteloso e demorado para compreender que a foto não se trata de pura documentação, mas de um gesto de montagem.

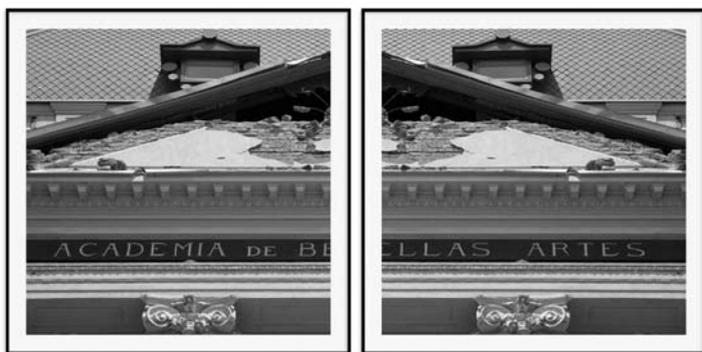


Fig. 1 – Cristian Segura. *Sismo en Chile. El museo en ruinas*, 2010. Fotografia.

Aqui há novamente a questão do furo e da quebra na arquitetura pública. O gesto que difere este trabalho dos outros anteriormente descritos é a intervenção não direta na fachada, mas o registro e a manipulação digital. Se em *Além da Crise* e *Mirilla* as fachadas são perfuradas por gestos mais simbólicos e, em certo sentido, mais irônicos, em *Sismo en Chile. El museo en ruinas* é impossível não pensar em uma noção de catástrofe, de sublime pela via da destruição. Seligmann-Silva e Nestrovski¹ ressaltam um duplo sentido na etimologia da palavra catástrofe:

A catástrofe é, por definição, um evento que provoca um trauma, outra palavra grega, que quer dizer *ferimento*. *Trauma* deriva de uma raiz indo-europeia com dois sentidos: *friccionar, triturar, perfurar*, mas também *suplantar, passar através*. Nesta contradição – uma coisa que tritura, perfura, mas que, ao mesmo tempo, é o que nos faz suplantá-la, já se revela, mais uma vez o paradoxo da experiência catastrófica, que por isso mesmo não se deixa apanhar em formas simples de narrativa.²

Esta ideia do buraco como dimensão da passagem parece ser o furo que interessa ao artista. Segura não trabalha em torno de um furo da pura melancolia ou da paralisada nostalgia, a destruição que lhe interessa teria mais a ver com

¹ NETROVSKI, Arthur. SELIGMANN-SILVA, Márcio. (orgs) *Catástrofe e Representação: Ensaio*. São Paulo: Escuta, 2000.

² *Idem, ibidem*, p. 8

um espaço através do qual se pode transitar para atingir uma compreensão que está para além da fachada, nas suas fundações. O artista, em muitos trabalhos, produz um gesto de evisceração no corpo institucional, menos para celebrar a perfuração que para indicar que sempre há algo pelo lado de trás, que a fachada é uma espécie de semblante, sedutora em sua superficialidade. No caso específico de *Sismo en Chile. El museo en ruinas* há uma dobra neste raciocínio, pois, se o artista busca desnaturalizar a fachada perfurando-a, aqui é a natureza que faz as vezes da perfuradora – o natural dá a ver a dimensão de artifício da construção – e o artista, num segundo gesto, torna artificiais os efeitos da natureza sobre o prédio do museu. Natureza e artifício se enlaçam e emaranham, em jogadas sucessivas. Starobinski³, ao estudar a obsessão moderna pela imagem das ruínas, afirma: (...) os pintores imaginaram ruínas para delas fazer um cenário intermediário entre as estruturas factícias e mundo natural, entre o palácio e a rocha. Ressaltando essa vocação da ruína para ser um local de tangência entre artifício e natureza, segue dizendo:

(...) a estética das ruínas pode expressar um idílio em tom menor: o acordo reencontrado entre o homem e a natureza por intermédio de uma morte consentida. *O encanto da ruína*, escreve Georg Simmel, *consiste no fato de apresentar ela uma obra humana dando a impressão de ser uma obra da natureza...* *O que levantou o edifício num impulso para o alto foi a vontade humana; o que lhe dá seu aspecto atual é a força mecânica da natureza, cujas forças de degradação tendem para baixo. Todavia, enquanto se puder falar de ruínas e não de montões de pedras, a natureza não permite que a obra caia no estado amorfo de matéria bruta; nasceu uma forma nova que do ponto de vista da natureza, é absolutamente significativa, compreensível, diferenciada. A natureza fez da obra de arte a matéria de sua criação, assim como antes a arte se servira da natureza como material⁴.*

Revela-se assim uma proximidade entre a ruína e a montagem, presente na história da arte, que Segura atualiza em *Sismo en Chile. El museo en ruinas*. Diante da ruína, seria possível que nos perguntássemos: é obra do homem ou da natureza? Em outros trabalhos do artista, há essa força em direção à

³ STAROBINSKI, Jean. *A Invenção da Liberdade*. São Paulo: Editora UNESP, 1994, p. 201.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 201.

fundação, ao avesso, ao dentro, assim, neste trabalho com a ruína todas estas questões estão postas em jogo, em uma espécie de giro de parafuso no gesto de artificializar (a montagem) a obra natural (as avarias do terremoto) sobre a obra artificial (o Museu). Coloca em questão a própria polaridade natureza-artifício, indicando a noção de um fundo artificial em toda natureza.

Houve um artista que foi assombrado pela questão da ruína. Piranesi nasceu em 1720 na cidade de Veneza e desde muito jovem demonstrou não apenas ter vocação para o ofício da gravura, como um apetite pelas ruínas romanas, que o fizeram, segundo Marguerite Yourcenar⁵ *o intérprete e quase o inventor da trágica beleza de Roma*. Tendo estudado de maneira minuciosa o vestígio arquitetônico do império romano, Piranesi produziu diversas séries de gravuras em um estilo documental, tais como *Antiguidades de Roma, Vistas, Grandes Termas da Vila de Adriano, Vistas de Arcos do Triunfo*, entre muitas outras categorizações.

Yourcenar observa em Piranesi um desejo de desvendamento, como se o gravador, ao manter intimidade com as ruínas, se pusesse em busca de revelações advindas de outros tempos:

É fácil imaginar, sob o insuportável fulgor do sol a pino ou na noite quase clara, esse observador à espreita do inatingível, por entre o que parece imóvel, buscando o que se move e muda, revolvendo com os olhos a ruína para nela descobrir o segredo de um realce, o local de um sombreado, como fizeram outros para capturar tesouros ou suscitar fantasmas.⁶

Se for assim, tanto Piranesi como Segura, ao lidarem com a arquitetura da ruína, empreendem uma pesquisa rumo a um não-dito, a um algo velado ou tácito que o contato com a arquitetura perfurada poderia iluminar. Piranesi era fascinado por um tempo e um local, já Cristian Segura não apresenta a insistência numa geografia ou num tempo histórico, mas na questão das instituições, dos circuitos e das estratégias de circulação da obra de arte sendo que o contato com as perfurações e avarias espaciais seria a busca pelo con-

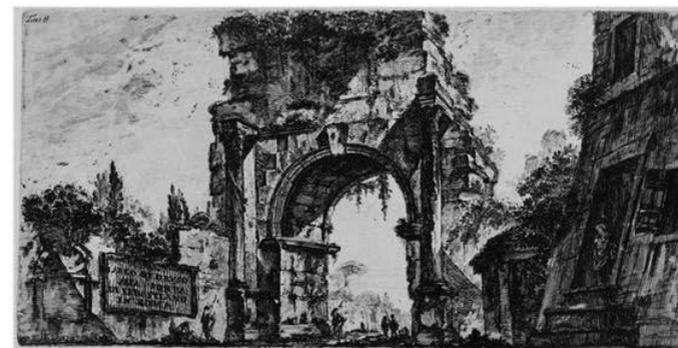


Fig. 2 – Piranesi, *Arco de Drusus na Porta S. Sebastiano em Roma*, 1748.

tato com certos arranjos não-ditos referentes a estas questões. Marguerite Yourcenar, ao tratar das ruínas de Piranesi, traz a tona uma noção que parece reincidir na obra do gravador.

(...) a ruína já envelhecida durante aproximadamente quinze séculos, a pedra lascada, o tijolo despedaçado, a abóbada prestes a desabar favorecendo a intrusão da luz, o túnel de salas escuras que se abrem ao longe num orifício de luz, o pedestal em falso, suspenso à beira da queda, o grande ritmo quebrado dos aquedutos e colunatas, os templos e as basílicas abertos e como que revirados pelas depredações do tempo e dos homens, de modo que interior passou, por sua vez, a ser uma espécie de exterior.⁷

Se as ruínas de Piranesi dão a ver a transformação desses interiores em espaços externos, também a foto-montagem de Segura lida com essa fragilidade dos espaços internos. A fachada em ruínas é esse limite, esse quase-dentro mas ainda fora, com o qual o artista trabalha em tantas de suas produções. Além da questão natureza-artifício presente na imagem de *Sismo en Chile. El museo en ruinas*, também uma reflexão em torno do dentro-fora se coloca em cena. E Segura, para além de determinar limites, indicar fronteiras, coloca estes aparentes opostos em um mesmo corpo de criação, pois mais do que denúncia ou investigação acerca das instituições, o artista faz do conceito instituição de

⁵ YOURCENAR, Marguerite. *Notas à margem do tempo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 83.

⁶ *Idem*, p. 88.

⁷ *Idem*, p. 91.

arte matéria para pensar o próprio mundo, e assim desvanece polaridades em proposições que confundem dicotomias e abalam naturezas.

Se podemos localizar uma família de artistas que trabalham com a imagem da ruína e encontrar certas questões comuns presentes em seus trabalhos, um possível traço de singularidade no manejo da ruína e da arquitetura furada no trabalho de Cristian Segura é a atualidade das construções com que trabalha. As instituições onde intervém pertencem a seu tempo, a seu circuito de atuação. O Museu de Arte Contemporânea de Santiago ruiu em um evento sísmico contemporâneo ao artista, de modo que Segura trabalha com o que poderíamos chamar de ruínas recentes, ao contrário de tantos outros artistas que se voltam para a ruína imemorial, como no caso de Piranesi. Em *O que é o contemporâneo?*, Giorgio Agamben trata da potência do poeta que olha para o seu próprio tempo. O autor recupera a noção nietzschiana de contemporâneo como intempestivo, propondo a imagem de uma atualidade-lampejo muito próxima dessa imagem de uma ruína recém-formada que Cristian Segura nos apresenta. Agamben afirma que *pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este*⁸, numa compreensão em que tocar no seu próprio tempo seria não se deslumbrar e nem identificar-se inteiramente com ele, buscando certos pontos de desvio, certos avessos. Agamben questiona:

contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. Mas o que significa *ver as trevas, perceber o escuro*?⁹

Essa questão parece tocar na ideia singular da arquitetura perfurada ou ruína com a qual trabalha Cristian Segura, já que o artista toma espaços e questões de seu tempo como matéria de seu trabalho, mas no lugar de exaltar a novidade ou de nostálgicamente negá-la, o artista trabalha nesses âmbitos da escuro: o buraco, a quebra, o avesso, a fundação. Assim como o filósofo,

Segura parece apostar no espaço velado como o espaço potente e revelador. Segura não se deixa cegar pelas luzes de seu tempo e dá um passo atrás, para perceber o dado como construído e trabalhar em torno desses arranjos, tangendo natureza e artifício com um gesto arqueológico de criação. Sendo que o teor criativo de seus contatos com a perfuração-ruína fazem de seus gestos poéticos e não puramente investigativos ou críticos. Pois a grande questão que se impõe é: o que fazer com essa investida em direção ao que não é superfície, por que olhar a escuridão?

(...) neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes. Pode-se dizer contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, sua íntima obscuridade. Com isso, todavia, ainda não respondemos a nossa pergunta. Por que conseguir perceber as trevas que provêm da época deveria nos interessar? Não é talvez o escuro uma experiência anônima e, por definição, impenetrável, algo que não está direcionado para nós e não pode, por isso, nos dizer respeito? Ao contrário, o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que percebe em pleno rosto o facho de trevas que provêm do seu tempo.¹⁰

Olhar para o escuro, segundo Agamben, é tarefa do poeta, do artista. Já que é preciso, sobretudo, fazer desse olhar uma outra coisa, transfigurar a experiência de perceber o velado em criação. A maneira de um Teseu que, para enfrentar aquilo para o qual era proibido olhar - os olhos da Medusa, precisou de uma superfície refletora - seu escudo, o artista também precisa refratar e refletir a experiência de tocar no intocável em matéria de invenção. Ao fazer da imagem da ruína do Museu de Arte Contemporânea do Chile uma montagem imagética, Cristian Segura põe em cena essa imagem impensada de uma destruição simétrica e manuseia o escuro, o trágico, o trauma com mãos inventivas e férteis, que fazem da escuridão uma matéria iluminada.

⁸ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 58.

⁹ *Idem*, p. 63.

¹⁰ *Idem*, p. 64.



6 – Considerações sobre o caráter indiciário

FABIANA MACHADO DIDONÉ

O artista Cristian Segura segue uma trajetória inquieta e múltipla, em concordância com certas práticas artísticas contemporâneas. Plural e multifacetada, sua obra abarca diferentes temas e estilos, transitando por instalações, vídeos, fotografias, maquetes e performances. Seu processo de pesquisa e de experimentação é incessante, explorando diferentes materiais e procedimentos. Na elaboração e execução das obras, se mostra meticuloso e preocupado com que cada detalhe seja executado conforme o previsto. Desenvolveu um olhar apurado e crítico no que diz respeito às questões relacionadas aos museus, tanto da Argentina quanto de outros países nos quais já participou de exposições.

As obras selecionadas para este artigo, *Mesa de trabajo y reflexión (autorretrato)* e *Llave maestra*, se encontram no campo de reflexão sobre o elemento modificador. Ao apresentar e refletir sobre estas obras, serão abordados alguns conceitos presentes no texto da crítica e historiadora da arte, Rosalind Krauss, *Notas sobre el índice*,¹ onde a autora define o caráter indiciário da arte contemporânea, explorando questões sobre modificador, signos, símbolos, índice e ícone.

A obra de Cristian Segura *Mesa de trabajo y reflexión (autorretrato)* é uma fotografia digital que representa uma mesa de madeira com a forma do perfil do artista. Este autorretrato remete ao espaço de trabalho e reflexão do próprio

¹ KRAUSS, Rosalind. Notas sobre el índice. In: *La Originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.



Fig. 1 – Cristian Segura. *Mesa de trabajo y reflexión (autorretrato)*, 2009. Fotografia.

artista. Para Cristian Segura, a mesa desempenha um papel importante em seu cotidiano, é o local onde ele escreve, reflete, desenha, elabora muitos de seus trabalhos e compartilha momentos com sua família. Segundo o artista, a mesa é sua ferramenta principal, onde todo seu trabalho acontece, tanto em seu próprio atelier, como em outros locais onde ele possa se encontrar.

Para execução deste trabalho, o artista desenhou um molde do perfil direito de seu rosto e o esculpiu em uma placa de madeira. Em seguida, acrescentou os seis pés, também de madeira, confeccionados por ele. Cristian Segura definiu o melhor ângulo, fotografou o objeto com um fundo preto e apresentou a imagem como autorretrato do artista. Adornou a fotografia com uma larga moldura antiga pintada de preto e elaborada com desenhos rebuscados. Como autorretrato, se insere em uma antiga prática pictórica iniciada na Renascença. A escolha da moldura rebuscada também remete aos antigos retratos, os quais revelavam sua importância através da riqueza de suas molduras. Essa tradição do autorretrato estende-se ainda na arte contemporânea. Porém, neste longo percurso, sofreu diversas mudanças na sua forma de concepção e apresentação. Para Segura, o contraste entre a

simples mesa de madeira e a elegante moldura retrata os aspectos da carreira de um artista: o trabalho diário e árduo que acompanha a criação artística e a fama real ou imaginária que ele alcança.

Rosalind Krauss, em *Notas sobre el índice*, explica que existem diferentes tipologias de signos: símbolo, ícone e índice. Apresenta o conceito de índice dizendo que é uma tipologia de signo que está em conexão direta com o objeto, e afirma que, *diferente dos símbolos, os índices baseiam seu significado em uma relação física com os referentes. São sinais ou traços de uma causa particular, e desta causa é aquilo a que se referem, o objeto que significam.*² Já o ícone, são signos que determinam um significado em função da semelhança com o referente. Segue analisando que, enquanto o ícone se abre ao símbolo, o índice se furta-lhe. A sombra e o reflexo são exemplos de índices. O signo indicial da obra *Mesa de trabajo y reflexión (autorretrato)* está justamente no objeto/mesa como autorretrato do artista. Ou seja, no elo físico, no traço do real que existe entre o objeto e o referente, entre a mesa e o perfil do artista. Segundo Krauss, *ao falar de índice, me refiro a esse tipo de signo que se apresenta como manifestação física de uma causa, exemplos do qual são os traços, as impressões e as evidências*³.

As questões relacionadas à importância da incidência do índice e do fotográfico na arte do século XX também são tratadas por Rosalind Krauss. Para a autora, este tipo de abordagem parte do fotográfico para ver, na arte, a incidência da própria fotografia, de seus modos de operação. A condição da fotografia enquanto índice, traço do real, é que permite transformá-la em objeto teórico, por meio do qual se pode pensar as obras de arte modernas e contemporâneas enquanto signos. A fotografia como signo indicial, que pode ou não se parecer com aquilo que representa, difere-se do ícone, que tem uma ligação de semelhança visual com seu referente. No signo indicial, a ligação com o referente faz-se por meio de uma marca, um rastro, um traço, ou seja, do elo físico com o objeto. A fotografia se distingue dos ícones, elas pertencem ao índice. *Esta qualidade indiciária é especificamente fotográfica.*⁴ A obra *Mesa de trabajo y reflexión (autorretrato)*, fotografia do objeto-mesa com perfil do artista se insere na fotografia como signo indicial tratada por Krauss. A

² *Idem*, p. 212.

³ *Idem*, p. 226.

⁴ *Idem*, p. 230.

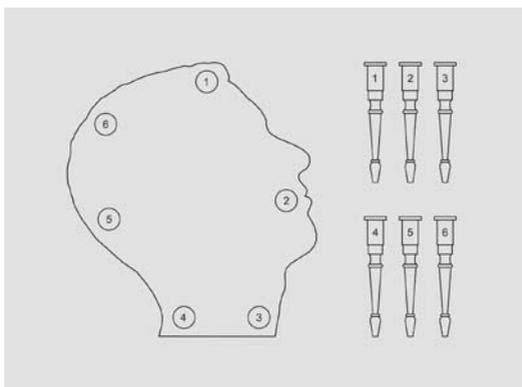


Fig. 2 – Cristian Segura. *Mesa de trabajo y reflexión (autorretrato)*, 2009. Desenho preparatório.

ligação com o referente acontece através do rastro, da marca do perfil presente na imagem.

A outra obra de Cristian Segura, *Llave maestra*, se trata de um objeto (chave) que combina os segredos da porta principal do Museo de Bellas Artes de Tandil e da porta da casa do artista. Sendo que a mesma chave oferece acesso livre aos dois locais. Cristian Segura vive na cidade de Tandil e, aos 14 anos, iniciou um trabalho voluntário no Museo de Bellas Artes de Tandil, sendo que aos 19 anos se tornou coordenador de exposições e, aos 23 anos, chegou a diretor do museu. Sua permanência, desde cedo, dentro do museu foi vital para apurar seu olhar crítico e reflexivo acerca dos espaços expositivos institucionais, como também, para motivá-lo a desenvolver um trabalho de arte voltado para temas relacionados a preservação do patrimônio e a aspectos políticos, financeiros e administrativos dessas instituições.

A obra, composta por uma chave de metal guardada em uma caixa de madeira, denota, à primeira vista, a presença de um objeto cotidiano (chave) retirada de seu ambiente ordinário e apresentada como obra. Porém, o cuidado com que ela está guardada em uma caixa de madeira e o seu título *Llave maestra* que indica ser uma chave especial, leva o espectador a buscar alguma informação adicional à respeito da obra para melhor compreendê-la.

Nesta obra, pode-se refletir a partir do conceito de *mensagem sem código* de Rosalind Krauss, no qual a autora explica que, no espaço convencional da arte, os signos podem ser codificados tanto entre si como em relação a uma tradição de outros signos possíveis. Porém, quando um signo não pode ser interpretado, ocorre uma alteração fundamental na natureza do mesmo. A obra deixa de funcionar simbolicamente e assume o caráter de um índice⁵. No caso desta obra de Cristian Segura, a mesma carece de códigos específicos, pois está fora do alcance das convenções da arte de proporcionar um código. Dentro deste contexto, esta obra é uma mensagem sem código. E ao não estar codificado – ou ao ser incodificável – deve ser complementado por um discurso que reitere a mensagem da pura presença em uma linguagem articulada.⁶

Para uma plena compreensão da obra *Llave maestra*, torna-se imprescindível a leitura de um texto onde o artista explica que aquela mesma chave abre as portas tanto de sua residência como do Museo de Bellas Artes de Tandil, onde ele foi diretor aos 23 anos de idades. Apenas com essa informação complementar, o espectador pode compreender a importância da chave mestra na vida do artista. Quando o signo tradicional fica reduzido a um traço, surge, conseqüentemente, a necessidade de elaborar um discurso suplementário. Para a autora, o uso do termo *mensagem sem código* para descrever a natureza de uma obra tem com o objetivo estabelecer uma conexão entre as características desta obra e as características da fotografia.

O artista Marcel Duchamp foi um dos primeiros a apresentar em suas obras questões relativas ao índice. Rosalind Krauss afirma que a arte de Duchamp serve de matriz para um conjunto de ideias relacionadas ao índice e acrescenta que *Duchamp foi o primeiro a estabelecer a conexão entre o índice (como tipo de signo) e a fotografia*⁷. O artista seleciona e retira os objetos de sua realidade habitual e os insere em uma situação específica (*ready-made*), na condição de arte-imagem, pretendendo, assim, libertar a arte da significação.

Duchamp incorpora, em seus procedimentos, elementos inerentes à prática

⁵ *Idem*, p. 226.

⁶ *Idem*, p. 226.

⁷ *Idem*, p. 214.

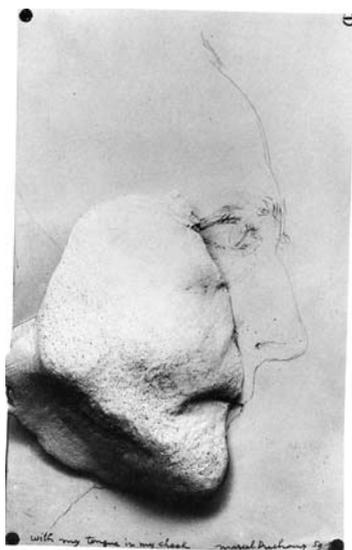


Fig. 3 – Marcel Duchamp. *With my tongue in my cheek*, 1959.

fotográfica, como o uso da legenda; a relação do *ready-made* com o instantâneo fotográfico e com a ideia de permanência, na representação de objetos comuns como arte. Para Krauss, os procedimentos adotados por Duchamp para conceber a obra *O Grande Vidro* atestam sua proximidade com a fotografia, através da marcação da superfície com exemplos de índice, da suspensão das imagens como substâncias físicas no centro da imagem e também da opacidade da imagem em relação ao seu significado. Além disso, a existência das notas para *O Grande Vidro* – sua conservação e posterior publicação – atestam a alteração da relação entre signo e significado em sua obra.

No autorretrato de Duchamp, *With my tongue in my cheek*, (Com a língua na minha bochecha) de 1959, ocorre uma relação alterada entre signo e significado resultante da imposição do índice. A representação está dividida entre o molde do corpo, ou índice, e o desenho do perfil do artista, ou ícone. Em baixo do desenho, as palavras *Com a língua na minha bochecha, Marcel Duchamp* formam um texto de indicação, ou melhor, uma legenda. Para a execução desta obra, Duchamp preparou um molde de gesso de sua bochecha, a qual ele estufou com uma noz enfiada na boca; em seguida, colocou este molde

sobre uma folha de papel em que havia desenhado o de seu perfil de seu rosto.

Para Krauss, nesta obra o índice vai se justapor ao ícone, e um título é adicionado ao conjunto para fazer uma referência irônica no sentido de alterar o seu significado. Ou, podendo também ser interpretado no sentido literal, indicando a perda do poder da palavra, o abandono da linguagem. Como afirma Krauss, *a arte de Duchamp contempla e exemplifica ao mesmo tempo esta ruptura entre a imagem e o discurso, ou, mais especificamente, entre a imagem e a linguagem*.⁸

Marcel Duchamp no texto *O ato criador*⁹ refere que o artista, durante o ato criativo, passa da intenção de realizar algo à própria realização, ou seja, consiste na trajetória que o artista percorre desde a ideia inicial até a completa execução da obra. Durante este percurso, o artista experimenta uma ampla gama de reações subjetivas que vão desde os esforços e as decisões para realizar a obra, passando pelas alegrias, sofrimentos, satisfações, decepções, erros e acertos. Duchamp vai dizer que o resultado deste conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência.¹⁰ E esta diferença entre o que o artista intencionou realizar e o que ele efetivamente realizou, Duchamp vai chamar de *coeficiente artístico*. Como na elaboração de uma obra de arte incide uma forte potência subjetiva, certos aspectos ou elementos presentes na obra não podem ser decifrados pelo próprio artista. O papel do público incide neste aspecto, de decifrar e interpretar as qualidades intrínsecas da obra, contribuindo, assim, com o ato criador. É o público que estabelece a ponte entre a obra e o mundo exterior e é ele quem vai determinar *qual o peso da obra de arte na balança estética*.¹¹

Nas duas obras apresentadas pelo artista argentino, fica evidente também um outro fator relevante, a presença de aspectos da biografia do artista nas obras. Na *Mesa de trabajo y reflexión (autorretrato)*, muito mais que o perfil do rosto do artista, a obra revela a importância do objeto mesa em sua vida cotidiana, local

⁸ *Idem*, p. 220

⁹ DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: *Duchamp: uma biografia*. TOMKINS, Calvin. São Paulo: Cosac-Naify, 2004.

¹⁰ *Idem*, p. 537.

¹¹ *Idem*, p. 538.

de trabalho e reflexão como próprio título indica. Local também em que compartilha momentos com a família, com amigos, ou mesmo sozinho com seus livros, esboços, anotações e pensamentos. Local onde tudo acontece, onde tudo se transforma, pensamentos em textos, rascunhos em obras. Local de certos e descertos.

Na obra *Llave maestra*, o artista conseguiu representar em um único e singelo objeto (uma chave) o poder de acesso livre aos dois locais fundamentais em sua vida; a sua casa, onde vive com sua família, lugar em que pensa e executa seu trabalho. E o museu, lugar em que, durante os anos de permanência naquela instituição, proporcionou toda sua bagagem de conhecimento e experiência que reflete em seu maduro trabalho artístico, como também, lugar onde retorna com as obras para serem exibidas ao público. O cuidado em que a chave é guardada em uma caixa de madeira deixa transparecer a relevância que esses dois locais (casa e museu) têm para o artista.

Cristian Segura apresenta em seus trabalhos a lógica do indício, da marca, do signo fisicamente ligado ao seu referente. Os procedimentos que são visíveis nas obras apresentadas são procedimentos de signo indiciário. Guardam consigo um caráter de traço, de vestígio, de elo físico com o real, uma mensagem sem código e presença física por alusão, são características dessas obras que se articulam com o modo de operação do índice, da significação por contiguidade, proximidade.

7 – Ponderações sobre o elemento modificador

ANA CARLA DE BRITO

Mais de nove anos trabalhando no Museu Municipal de Tandil, na Província de Buenos Aires, de voluntário aos 14 anos a diretor aos 23, renderam ao artista argentino Cristian Segura muito o que pensar desse lugar específico. Em nossa época, em que muitos trabalhos procuram se inserir em lugares alternativos, no ensejo de aproximar arte e vida; obra, experiência e espectador, Cristian, diferentemente, inquire o lugar institucional. Encontra-se inserido nele, e ainda assim olha-o criticamente.

Michel de Certeau¹ diferencia espaço e lugar conferindo maior especificidade àquele, uma vez que se constituiria numa prática, um uso, uma significação. O espaço museológico é um lugar praticado por Segura, inclusive (e talvez principalmente), de modo conceitual.

Dentre os muitos trabalhos produzidos pelo artista dentro dessa chave, tomaremos como mote quatro: *Chave mestra*, *Mesa de trabalho e reflexão (autorretrato)*, *Olho mágico* e *Antes de uma exposição*.

Chave mestra consiste no objeto que combina a chave da casa do artista e a chave do Museu Municipal de Tandil em uma só. A chave é apresentada dentro de uma pequena caixa com abotoadura, sendo este de aspecto muito mais rebuscado que a chave, que é bastante simples e apresenta marcas de uso.

¹ CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2007.



Fig. 1 – Cristian Segura. *Chave mestra*, 2007. Objeto.

Chave mestra encontra afinidade com *Mesa de trabalho e reflexão (autorretrato)*. Este trabalho consiste em uma fotografia digital de uma mesa de madeira cuja superfície figura o perfil direito do artista. Enquadrada por uma moldura bastante adornada, a *Mesa* repete o contraste entre a simplicidade e o requinte.

O *Olho Mágico* consiste no aparato que se usa comumente para observar quem está à porta, externamente ao cômodo. Apesar de a inscrição *administração* estar grifada no alto de um quadrado logo acima do olho mágico, como se anunciasse gravemente essa vigilância que se resguarda, o alvo formado por círculos brancos concêntricos atrai o olhar, pois é mesmo no centro do alvo que se mira. Ocorre justamente que o olho mágico está invertido – não é a administração do museu que observa o público, mas este que pode perscrutar esse espaço normalmente restrito da instituição.

Finalmente, temos o trabalho *Antes de uma exposição*. Cujas dimensões são bastante diferentes das demais, pois se trata de uma estrutura que se faz de sala de exposição, ou seja, mimetiza-se, tendo aproximadamente metade do tamanho da sala do Museu das Américas, em Washington, D.C., onde estava exposta. A réplica aparentava estar ainda em processo de construção, sendo que uma de suas paredes externas tinha as estruturas metálicas de sua constituição à mostra. Ao lado dela encontravam-se objetos como ferramentas, restos de comida e uma escada, como se houvessem sido deixados por um



Fig. 2 – Cristian Segura. *Antes de uma exposição*, 2010. Video.



Fig. 3 – Cristian Segura. *Antes de uma exposição*, 2010. Detalhe. Video-instalação.

pouco de tempo, e alguém ainda fosse voltar para deles fazer uso.

Adentrando a pequenina sala instalada tem-se um vídeo projetado em uma de suas paredes brancas. No vídeo se vê o movimento de trabalhadores para construir a própria estrutura em que o espectador se acha abrigado. As imagens do vídeo se seguem em preto e branco e em negativo, com as pessoas e maioria dos objetos em branco, além de transcorrer com o ritmo acelerado.

O elemento modificador

A crítica de arte Rosalind Krauss no texto *Notas sobre o índice*² fala a respeito do *modificador* – um termo da linguística usado para referenciar as palavras que funcionam como signo vazio, tais como os pronomes pessoais *eu* e *você*, que ora podem ser utilizadas por uma pessoa, ora por outra, sendo, portanto, vazios em si mesmos e cuja significação ocorre com o uso referencial.

² KRAUSS, Rosalind. Notas sobre el índice. In: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

Na psicanálise lacaniana a fase do espelho caracterizaria o momento em que a criança se dá conta de si mesma através de uma experiência de alteridade. Ela passaria do estado de indistinção com o mundo para a percepção de que existe um *outro*, que no caso é ela mesma, ou melhor, sua imagem refletida no espelho. Para chegar à *identidade* ela passaria pela *identificação* (um sentimento de conexão com o outro), e esse estágio de alienação se manifesta numa confusão do uso dos pronomes pessoais, quando, por exemplo, ela se referenciaria como *você* ao invés de *eu*.

A autora aponta Marcel Duchamp como o artista que configura as características do *modificador*. Nos autorretratos como *Rose Sélavy*, Duchamp mostraria um eu que é outro, *um eu com a identidade sexual dividida, ambígua*³, diz Krauss. O nome de seu *alter ego* traz também uma confusão linguística, pois *Rose Sélavy* soa em francês de modo muito semelhante à afirmação *Eros é a vida* (*Éros, c'est la vie*).

Essa ambigüidade ou cisão entre um eu e um duplo que é outro e também *eu* ao mesmo tempo, remete-se ao estágio do espelho:

a criança se reconhece a si mesma como objeto dividido por meio de sua imagem refletida. (...) O eu se sente nessa etapa apenas como uma imagem do eu; a criança começa a reconhecer-se como outro, em uma primeira experiência de alienação. O imaginário funda raízes no cerne dessa alienação – a tentativa de aproximar-se de um *eu* fisicamente distante.⁴

O termo *imaginário* usado por Krauss é, no sentido lacaniano, um estado em que a criança ainda não assimilou a linguagem, e assim ainda não tem consciência da história, constituindo-se, então, em um *reino de fantasia, especificamente atemporal*. Quando incorpora a linguagem, a pessoa adentra em um mundo de significações anterior a ela mesma, e estabelecida convencionalmente em uma correspondência simbólica com as coisas do mundo. É, pois, dessa forma que a consciência da história se expressa: a anterioridade e determinação

³ *Idem*, p. 214.

⁴ *Idem*, p. 211. Tradução da autora.

dos códigos, que Lacan chamaria de etapa *simbólica*.

A experiência de alteridade da etapa imaginária se configura em uma apreensão do *eu* pelo duplo. De maneira similar, Duchamp se aliena criando outro eu. Ele nega a convenção da linguagem, quer inventar-se pelo duplo. E essa invenção se processa também nos retratos como *Rose Sélavy* e nos jogos de linguagem das máquinas ópticas. Uma delas, de 1920, traz círculos não concêntricos, cuja disposição remete a uma espiral, e acham-se circundados por uma inscrição: *Rose Sélavy et moi estimons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis*.⁵ A aliteração da frase é também uma forma de alteração.

Krauss diz que o modificador partilha uma pertença simbólica e indiciária. É símbolo por designar algo em uma convenção arbitrária de correspondência, e índice por depender de um falante e de um referente. *São sinais e vestígios de uma causa particular e a dita causa é aquilo a que se referem*.⁶ Desse modo, a frase de Duchamp não se expressaria em um significado, seu propósito não é simbólico, mas indiciário, de maneira que a linguagem ganha a opacidade e a flexibilidade da invenção.

Cristian Segura faz uma chave mestra, com a qual se poderia abrir tanto o local que resguarda sua intimidade, quanto seu lugar de trabalho. O pequeno objeto figura uma aproximação, ensaia uma correspondência, como se vida e obra se confundissem, ou autorizasse a leitura de uma esfera por meio da outra. Ou talvez o trabalho pretenda justamente esse questionamento – o trabalho de Segura é uma chave para sua pessoa, ou sua vida pessoal é uma chave para seu trabalho?

Em um de seus escritos, Borges e eu, Jorge Luis Borges faz uma distinção entre si mesmo eu outro Borges *eu me deixo viver para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica*⁷. Assim, ele aponta para a constituição de um duplo que resguarda o âmbito da criação. De modo semelhante, poderíamos tomar a chave do artista de Tandil como um índice, uma reminiscência

⁵ Em Português seria *Eros é a vida e eu apreciamos as esquimosas dos esquimós com palavras encantadoras*.

⁶ KRAUSS, Rosalind. *Op cit.*, p. 212.

⁷ BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 2000. v. 2. p. 206.



Fig. 4 – Hans Holbein, o jovem. *O mercador George Gisze*, 1532.

de dois lugares, e entre estes, a passagem que figura uma invenção de si.

Não cabe pensar o duplo como invenção a partir de um *eu* original, uma vez que o modificador remonta à ideia de alienação como constituição do eu – olhar pra si mesmo é olhar para fora, para o espelho. Desse modo, a invenção é tudo a que temos acesso.

A *Mesa de trabalho e reflexão (autorretrato)* guarda semelhanças com a *Chave mestra*, na medida em que coloca em questão o trabalho do artista. Ao fazer coincidir seu retrato com seu lugar de trabalho, o artista remonta a uma tradição na história da arte em que os retratados são ambientados nos espaços que identificam seus ofícios. Tratava-se de uma pintura extremamente simbólica que pretendia dizer algo sobre o modelo através dos objetos dispostos e do próprio lugar em que ele é colocado, como se pode ver no retrato que Holbein, o jovem, fez do mercador George Gisze em 1532. Tal característica contrasta com a simplicidade da imagem de Segura: o retrato é o lugar, e tudo o que é dito sobre o lugar se encontra no título da obra – um espaço

de trabalho e reflexão.

A obra foi obtida por meio de uma fatura manual: Cristian não manipulou uma imagem digital da mesa para figurar nela seu perfil, mas literalmente formou-a na madeira. Talvez seja esse ponto de conciliação da arte que se ocupa da técnica, com aquela que se ocupa da ideia, que diferencie o trabalho do artista argentino em relação às convicções de Joseph Kosuth, para quem se fazia necessário negar os procedimentos habituais do *fazer* artístico, para então pensar a natureza da arte. Além do mais, como é apontado no portfólio de Segura, o contraste entre a simplicidade da mesa e o rebuscado da moldura, lança luzes sobre o labor do artista, seu esforço constante e árduo.

A concepção do espaço expositivo

O artista norte-americano Joseph Kosuth escreve em 1969 o ensaio *A arte depois da filosofia*.⁸ Alinhado a um pensamento sobre a arte que a concebe como ideia, este artista atribui a ela o ofício do pensamento, depois de a filosofia ter seus alicerces abalados pela lógica de Wittgenstein, que em um primeiro momento parecia tê-la superado.

Tanto a arte seria uma forma de pensar, como passa a consistir na ideia simplesmente, de modo que o objeto plástico se constituiria apenas na maneira de apresentação do conceito. A primazia da ideia sobre a forma viria desde Duchamp, o qual, segundo Kosuth, teria mudado a natureza da arte de uma questão morfológica ou de aparência para uma questão de função ou concepção.

Para Kosuth a atividade artística deve ser uma constante reflexão sobre si mesma, sendo então central o conceito de *concepção* desse artista, segundo o qual a arte contribui para pensar a própria natureza da arte. Ou seja: um artista que siga a trilha de Duchamp (enquanto um artista de concepção) produzirá trabalhos que acrescentam algo em relação à compreensão do que

⁸ KOSUTH, J. A arte depois da filosofia. In: *Escritos de Artistas*. FERREIRA, G & COTRIM, Cecília. (Orgs.). Rio de Janeiro: Imago, 1996, vl. XVIII.



Fig. 5 – Cristian Segura. *Olho mágico*, 2010. Detalhes. Instalação.

é a arte. Trata-se, portanto, de um movimento em que a arte se dobra sobre si mesma.

A tautologia da arte conceitual tem lugar no trabalho de Segura na medida em que ele pensa a arte ao pensar os museus e os espaços expositivos de modo geral. Nos trabalhos *Olho mágico* e *Antes de uma exposição* se enfoca, respectivamente, as ações administrativas do espaço institucional, e os preparativos técnicos e cenográficos que preparam o espaço a ser visitado. Os dois trabalhos expõem o que normalmente permanece longe dos olhos e da consciência do público.

Antes de uma exposição presentifica o que está ausente por meio do vídeo. Como a instalação toda, contando com a réplica estrutural da sala de exposição, o vídeo é um índice, um elemento material do que não está mais ali. Tem-se uma fantasmagoria caracterizada pelo lapso temporal e imediatez espacial, uma vez que, ao entrar naquele ambiente, tem-se contato imediato com o espaço da obra, e, no entanto, o vídeo aponta uma anterioridade daquele espaço. Tal fantasmagoria é ainda reforçada pelo fato de as imagens se apresentarem brancas, em negativo. O trabalho esboça também um movimento tautológico, falando de si mesmo, de forma semelhante à *Caixa com o som de sua própria fabricação* feita por Robert Morris em 1961.

O *Olho mágico*, por sua vez, constitui-se não somente no índice do que se encontra atrás da porta, como é também o convite a espreitar a causa mesma referenciada pela inscrição da porta.

Esses dois trabalhos (*Antes de uma exposição* e *Olho mágico*) chamam à experiência de alguns mecanismos do espaço artístico que não costumam estar em evidência. Como pistas inquietantes de algo que está presente e não se mostra totalmente, os dois trabalhos conferem opacidade ao ambiente institucional da arte e seus procedimentos, aproximando o espectador dos *bastidores* do evento expositivo.

Os trabalhos de Cristian Segura aqui abordados se utilizam do elemento modificador enquanto índice. Apontam para a alteração do artista no lugar

praticado do museu, bem como no próprio âmbito criativo enquanto lugar conceitual; e indicam também o *locus* institucional da arte como um ambiente de nossa época a ser vivenciado e pensado, de modo a possibilitar novas concepções da prática artística.



8 – Dispositivos sonoros e percepção do espaço

JOANA APARECIDA DA SILVEIRA DO AMARANTE

Em seu trabalho apresentado na 6ª VentoSul – Bienal de Curitiba, em 2011, Cristian Segura propôs uma série composta por três intervenções estreitamente relacionadas entre si e apresentadas nos seguintes espaços públicos: Jardim Botânico, Ópera de Arame e Praça Tiradentes. Nestes espaços, característicos de Curitiba quanto a sua história e memória, foi possível perceber uma ligação com o trabalho anteriormente apresentado numa Residência Artística que o artista fez na Espanha, no Centro de Produção Hangar de Barcelona, em 2008. Nessas duas cidades distantes, Curitiba e Barcelona, o som foi o denominador comum nas suas obras, proposto como sendo o fator principal para uma percepção e experimentação diferenciada do espaço da cidade.

A intervenção feita na Praça Tiradentes era composta por representações de rachaduras no vidro, enquanto as intervenções feitas no Jardim Botânico e na Ópera de Arame consistiam em palavras no idioma Guarani: *Sununu*, *Soro*, *Itaverá*. Que, respectivamente, significam: ruído ou barulho ou trovão; quebrado; e vidro ou pedra brilhante¹.

Colando rachaduras no chão da Praça Tiradentes (fig. 1) e palavras no exterior do Jardim Botânico (fig. 2) e no chão da Ópera de Arame, o artista cria onomatopeias em Guarani, evocações em uma língua já esquecida, representando um grande estrondo de vidros se quebrando. As palavras, apesar

¹ Segundo anotações do artista durante sua visita pela cidade de Curitiba com um dos responsáveis da Bienal, estudioso de Guarani.



Fig. 1 – Cristian Segura. *Vidrios rotos*. Detalhe. Praça Tiradentes.

de possuírem significados ligeiramente distintos, apresentam uma enorme capacidade de fusão entre si, intensificando a mensagem passada. Sua própria construção representa um choque, já que os recortes de vinil – mesmo material utilizado na representação do vidro quebrado – foram moldados no formato clássico de quadrinhos, graficamente pensados para expressar ação. Não bastando a força que essas palavras possuem, na Ópera de Arame o artista coloca junto com as rachaduras, o som de vidros se quebrando e rachando. Som e palavra unem-se para fazer-nos imergir para dentro desse espaço que despedaça, esfacela-se, um espaço que está sendo destruído por algo invisível.

Cristian utilizou-se da representação, tanto sonora quanto gráfica, de vidros despedaçando-se, com o intuito de gerar um circuito narrativo. Uma intervenção é capaz de existir sem a outra, sem a necessidade de vivenciarmos as outras para termos algum tipo de experiência, porém, elas somente se completam a partir da união das três e com a participação do espectador, que por sua vez é colocado como um participante ativo dentro desses espaços.

Ao mesmo tempo, convém lembrar a obra do MACBA (fig. 3), que além de ser ocupado internamente por artistas, era ocupado externamente por *skatistas*. O largo de sua praça, bancos, escadas, rampas, corrimãos, eram completamente ocupados pelos patinadores, e os únicos sons que prevaleciam



Fig. 2 – Cristian Segura. *Sununu, Soro, Itaverá*, 2011. Desenho preparatório.

eram o rolar das rodas, os tombos e os apitos dos guardas que buscavam estabelecer novamente a ordem do lugar. Neste trabalho, o artista gravou o som dos tombos, da roda do *skate* sobre o chão, das tentativas dos guardas de dispersar os *skatistas*, e fez uma instalação.

Cristian, em suas intervenções, despertar interesse nos pormenores da cidade, em seus pequenos elementos que caracterizam o Todo, a fim de que ela não se torne invisível ou esquecida, como aconteceu com a cidade Zora, descrita por Marco Polo para Kublai Khan, no livro *As cidades invisíveis* (1990). Zora é uma cidade na qual, se você fechar os olhos, é possível saber de cor as ruas, os nomes, onde você deve entrar e sair para chegar aos lugares desejados. A cidade é *obrigada a permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização* e, por esse motivo, *Zora definhou, desfez-se e sumiu. Foi esquecida pelo mundo*².

Assim como Marco Polo, o artista ao mostrar novamente esses lugares para a cidade e para seus habitantes propõe uma nova forma de vivenciá-los e observá-los. Quem sabe seja mais do que isso, talvez o artista crie outra cidade e quer que acreditemos nela, da mesma forma como Marco Polo descreve para Kublai Khan diversas cidades diferentes entre si, mas que poderiam ser uma única, só que observada através de diferentes pormenores.

² CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 20.



Fig. 3 – Cristian Segura. *Patinar en el MACBA*, 2008. Fotografia.

Sobre como a cidade poderia ser vivenciada

Podemos percorrer as intervenções de Cristian como se fosse uma ópera, com seu início tranquilo que se desenrola até um ápice, onde encontramos totalmente imersos na narrativa de imagens e sons; conseguimos sentir o cheiro, o gosto, misturamos nossas próprias lembranças e não conseguimos mais distinguir se aquilo aconteceu na realidade ou na ficção. Perdemos nosso referencial, não sabemos se aquela cidade existe ou se existiu em outra época, até que nos damos conta de que o artista inventa algo ao nos mostrar detalhes daquela cidade que não tínhamos percebido antes, assim como Marco Polo, o artista propõe pensar o espaço através de uma experiência sensível alcançada pela audição, criando, assim, sua própria cidade.

Cristian Segura nos trabalhos de Curitiba e do MACBA estabelece uma narrativa dentro da cidade e de sua memória, propondo uma nova forma de olhar para aquele espaço e de tomá-lo para si. Assim como Marco Polo, que precisa descrever para Kublai Khan as cidades por onde passa – Kublai Khan só conhece seu Império através dos relatos do viajante –, o artista estabelece uma relação com os espaços por onde passa. Ao entrar numa cidade, ele confunde-se com a vida dos moradores, e ao mesmo tempo cogita diversas outras possibilidades resultantes se ele seguisse por outro caminho

ao invés daquele por onde veio³, pois Marco Polo é um viajante que observa as coisas e o mundo com surpresa ou com o *primeiro olhar*, não o olhar inocente da criança que observa o mundo pela primeira vez, mas o olhar dos pormenores, das outras narrativas que alcança através do pensamento e da reflexão.

No primeiro espaço que o artista trabalhou, a Praça Tiradentes (fig. 1), existe um lugar reservado para a memória da cidade, que contém um chão de vidro onde pode-se observar o que há embaixo: a pedra fundamental, a primeira pavimentação da Praça, da cidade, a história de Curitiba. Mas quem se importa com um chão todo ressecado e rachado num lugar onde não podemos nem mais pisar, somente observar à distância e depois se esquecer do que foi visto. A própria cidade se esqueceu, e ela se reconstrói a cada momento, não pára, passa por cima do velho, derrubando e erguendo um novo.

Cristian Segura procura evidenciar esses lugares esquecidos da cidade através da própria memória dela. Sobre essas ruínas que se estendem pela paisagem urbana, o artista brasileiro Flávio de Carvalho nos fala que *o peixe dentro do mar nada sabe do vôo nupcial da abelha, nem das ideias de um comandante de navio, mas poderá um dia entrar em contato com os ossos de um homo sapiens e ponderar sobre os ossos*.⁴ Cristian é esse peixe que, de repente, depara-se com um artefato, um pedaço da memória da cidade e quer evidenciá-lo. O artista cola recortes em vinil, simulando rachaduras, por cima do vidro que protege esse chão do tempo. Um vidro que levou vários golpes e que está ali ainda, assim como a lembrança do primeiro chão.

Enquanto que no Jardim Botânico (fig. 2), não há mais rachaduras e sim o som que as ocasionou, ou melhor, as palavras que evocam esse som. As palavras em Guarani – *Sununu, Soro, Itaverá* – evocam um grande barulho de vidro se quebrando. Não compreendemos o que está escrito, mas percebemos o que elas representam e nos protegemos contra essa estrutura

³ *Idem*.

⁴ CARVALHO, Flávio de Rezende. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Editora Antiqua, 2005, p. 42.

que está vindo abaixo, ou pelo menos é isso que elas nos fazem acreditar. Nessa intervenção, palavra e arquitetura brigam por espaço, e não há como passar despercebido, pois o Jardim racha na nossa frente.

Sem dúvida, por uma ironia natural, as recordações da história se congregam nos resíduos abandonados pelo homem e não destruídos, e as recordações cósmicas, as grandes feridas do mundo se congregam em toda a produção do homem e em tudo que aparece ao homem. Mas estas recordações só são percebidas quando se dá uma espécie de ressonância ou comunicação entre a camada do inconsciente que se refere ao período recordado e o objeto.⁵

Três palavras bem distintas uma da outra, mas que juntas tomam uma dimensão tão estrondosa, ainda colocadas nesse idioma que não significa mais nada para a população, tornam-se fortes o suficiente para obrigar o observador-participante a refletir. Ou Cristian pretende que a cidade pense sobre ela mesma; ou ele não queira evidenciar uma memória do lugar, mas simplesmente nos mostrar um novo olhar para ela. E se tudo de repente começasse a cair?

É na Ópera de Arame que o artista completa seu ciclo de intervenções, a narrativa da cidade se completa com o som e a palavra. É ali que conseguimos ter uma experiência completa, uma imersão do corpo dentro da destruição. É, também, nesse ponto, que o artista nos faz acreditar que suas cidades são feitas de sons, onomatopéias, evocações de destruição e esquecimento.

Sendo um espaço destinado à música, o artista, em suas intervenções, propõe uma relação entre música e espaço como se fosse uma ópera de vidros se quebrando. Cristian inunda o espaço com esses sons, de modo que o espectador vivencie sonoramente um momento de destruição, como no ápice de uma ópera. O participante é *inundado* por todos os lados, se fecharmos os olhos poderemos até ser levados para outros mundos, e mesmo mantendo-os abertos, com uma percepção mais aguçada, o espaço se transforma em outros vários.

⁵ *Idem*, p. 43.

O artista propõe uma relação de participação do espectador, porém, talvez, não uma participação no sentido de entrar, andar ao redor, girar, manipular, mas uma participação mais subjetiva e sutil, onde o observador possa experimentar o espaço de outras formas, com outros sentidos e memórias, como é a sensação de uma sala de concerto que o filósofo Merleau-Ponty descreve abaixo:

Na sala de concerto, quando reabro os olhos, o espaço visível me parece acanhado em relação a este outro espaço em que onde havia pouco a música se desdobrava, e, mesmo se conservo os olhos abertos enquanto se toca a peça, parece-me que a música não está verdadeiramente contida neste espaço preciso e mesquinho. Através do espaço visível, ela insinua uma nova dimensão em que rebenta, assim como, nos alucinados, o espaço claro das coisas percebidas se redobra misteriosamente de um *espaço negro* em que outras presenças são possíveis.⁶

Para o filósofo, o centro do mundo é aquela paisagem, aquele espaço percebido pelo corpo, que não necessariamente existe no mundo real, pode ser apenas um espaço fictício, imaginado pelas nossas percepções através de alguns estímulos⁷. Da mesma forma, Cristian estimula nosso corpo através de ruídos de vidros se quebrando, criando um espaço que por algum tempo passa a ser o centro de nosso mundo.

Na Ópera de Arame, como no MACBA, o artista evidencia o som como uma forma de praticar e perceber o espaço. O artista nos lembra que o som é um elemento que está ligado diretamente à memória, assim como o cheiro. Uma música é capaz de nos fazer lembrar o nosso primeiro beijo, de uma viagem, da morte, da passagem de um livro. O som é capaz de oferecer uma percepção diferenciada do espaço. Com o som podemos habitar, nos relacionar com esse lugar e torná-lo espaço⁸.

Em Barcelona, ele percebe que os *skatistas* se apropriavam de lugares espe-

⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 299-300.

⁷ *Idem*, *ibidem*.

⁸ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2008.

cíficos e, quebrando as regras impostas, eles efetivamente os praticavam. De lugar, a praça do MACBA tornava-se espaço, porém o conflito gerado com a sociedade – o melhor seria dizer com a instituição museu – proibiu-os de praticarem novamente aquele espaço. Depois de um tempo, a praça, entrada do museu, foi modificada e o espaço tornou-se mudo novamente.

Cristian fala sobre essa experiência anestesiada que temos hoje dentro do espaço urbano contemporâneo, um caminhar cego e um sentir sem sentido. O artista percebe isso no MACBA, onde os *skatistas* realmente ocupavam, vivenciavam aquele lugar, praticavam o espaço, e que de repente são punidos justamente por fazê-lo. O artista, através do som das rodas e dos tombos, propõe que se pense a ocupação e uso do entorno do MACBA e interroga o que é o espaço expositivo e seu uso.

Procedimentos de sobrevivência

Os procedimentos artísticos do artista permeiam pelo estudo da cidade, os espaços e lugares, o artista vivencia esses lugares buscando, como um arqueólogo, resquícios do que foi esquecido. Na maioria de seus trabalhos, utiliza o que o espaço já possui, ele não introduz nenhum conceito novo, apenas evidencia um detalhe escondido, possibilitando assim, outra vivência do lugar tornado espaço.

Assim, verificamos que é nos pequenos detalhes que Cristian Segura busca interrogar e perceber esses espaços. O artista não descarta as experiências anteriores da cidade, ele não nega as distintas camadas de memória dos espaços e dos lugares, todos esses elementos trabalham *com* ele e não *para* ele. Dessa forma, estabelece uma relação profunda com a cidade, não a olha com um olhar de turista, mas de explorador, interrogando como a cidade se relaciona consigo mesma, modificando e instaurando espaços e lugares em si própria.

O artista não faz nenhuma intervenção, outros já fizeram por ele, outros já ocuparam o espaço da forma como o artista gostaria de ter ocupado. Ele simplesmente propõe um novo olhar para a cidade, uma narrativa entre o ficcional e o real desses espaços. É como se nós fôssemos Kublai Khan e Cristian fosse Marco Polo. Ele nos descreve a cidade com todos os detalhes possíveis, construindo-a a partir do som, que é a última percepção do espaço que ficará antes dele se tornar um lugar mudo novamente.

9 – Dimensões acústicas e implicações visuais

SAMIRA MACHADO DE OLIVEIRA

Diversidade de materiais e suportes, diferentes noções operatórias: a Arte Contemporânea caracterizou-se, entre outros aspectos, por um deslocamento da forma para o conceito, pois num momento anterior, até o Modernismo, a pintura e a escultura eram as conhecidas e aceitas como formas de arte, definições firmemente apoiadas nas convicções do aclamado crítico de arte Clement Greenberg. Joseph Kosuth¹ observa, porém, alguns problemas relacionados à essas tradicionais concepções formalistas, ao explicar que naquele momento as discussões relacionavam a arte à um conceito de *belo*, já que no passado uma das funções da arte era justamente a função decorativa. Segundo ele, a questão que decorreu dessas discussões foi a ligação conceitual que parecia haver entre arte e estética, pois Kosuth afirma que apesar das relações que eram estabelecidas, a existência do objeto de arte é irrelevante para o juízo estético. O que Kosuth explica em seguida é que a relação da estética com a arte funciona da mesma maneira que a relação da estética com a arquitetura: o valor desta última está primordialmente apoiado em sua função, enquanto que os juízos sobre sua aparência recaem no gosto pessoal e vão variar conforme cultura, local e período histórico. Daí a crítica feita a Clement Greenberg, quem Kosuth define ser o *crítico do gosto*, e os problemas relacionados à arte formalista, que ele afirma serem apenas como exercícios experimentais no campo da estética.

Continuando seu raciocínio, Kosuth afirma que ser um artista, afinal, é ques-

¹ KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 210-234.

tionar a natureza da arte, pois esse questionamento acerca de sua natureza é de extrema importância para a compreensão de sua função. Daí se percebe que atualmente já não se reconhece na arte apenas um formato ou estilo, pois a Arte Contemporânea estabeleceu novos caminhos que expandiram a diversidade de noções operatórias, de materiais utilizados, de locais de exibição, e trouxe uma série de questionamentos acerca do cotidiano, que passou a integrar a arte com seus objetos e materiais. A quebra do formalismo na arte se deu a partir de uma convergência de fatos e da atuação de alguns artistas, em especial do francês Marcel Duchamp. Ele abriu espaço para novas questões e inquietações na arte quando trouxe à discussão justamente a sua função. Kosuth observa que seus *ready-mades* de Duchamp deram à arte uma identidade própria: depois dele, a arte podia falar *outras linguagens* que não as ligadas apenas à morfologia tradicional.

É por esse motivo que Kosuth afirma que toda arte depois de Duchamp é conceitual, e que o valor do artista está justamente na maneira com que ele levanta questões acerca da natureza da arte. Nesse sentido, uma série de artistas contemporâneos possui um perfil inquieto e questionador frente às concepções tradicionais da arte. Dentro dessa linhagem de artistas situa-se Cristian Segura, que realiza obras nos mais variados suportes e técnicas, sem restringir-se a um tema ou estilo. A diversidade de sua obra se torna compreensível ao observar por um momento sua trajetória: Voluntário no Museu Municipal de Tandil aos 14 anos, coordenador de exposições aos 19 e diretor aos 23, os últimos cargos igualmente ocupados no mesmo museu, Segura desenvolveu um olhar calçado não somente na sua experiência como artista, mas também como gestor, curador e teórico de arte. A obra de Cristian Segura estende-se em diferentes suportes e potências sensoriais, ultrapassando os limites da dimensão visual para outros aspectos estésicos de fruição, como a audição, por exemplo. Cada uma de suas obras possui potências que reverberam e geram novas conexões, frequentemente desdobrando-se em novas obras acerca da mesma questão.

Das diversas obras de Cristian Segura, são abordadas aqui duas que exploram significativamente a dimensão acústica. Uma delas é parte da constelação de obras realizada no ano de 2011 para a 6ª VentoSul Bienal de Curitiba. A constelação consistia em uma série de intervenções realizadas em quatro espaços públicos da cidade, sendo estes a Praça Tiradentes, o Museu Oscar

Niemeyer, o Jardim Botânico e a Ópera de Arame.

As intervenções dialogavam com o aspecto histórico e cotidiano da cidade. Devido à sua própria trajetória pessoal, Segura costuma abordar em suas obras questões acerca da fragilidade dos patrimônios históricos e dos espaços da arte, bem como direciona o olhar de modo incentivar uma reflexão sobre a situação e a preservação desses espaços. Para essa constelação de obras Cristian Segura elegeu espaços ligados ao aspecto histórico cidade, que remetiam à uma tradição fundacional como a Praça Tiradentes, e espaços ligados ao armazenamento e à conservação de obras de arte ou outros elementos: o Museu Oscar Niemeyer, abrigo de arte e exposições, a estufa do Jardim Botânico, abrigo de espécies botânicas e a Ópera de Arame, de certa forma um recipiente de sons nos dias de concerto.

Na escolha desses espaços, Segura parece ter expressado o que Flávio de Carvalho² define como o *olhar do homem em voo*. Carvalho afirma que a visão de voo é uma visão privilegiada, é o ponto de vista de quem possui uma dimensão a mais de percepção, além da percepção que possuem os habitantes da superfície, os habitantes locais. Por não estar integrado à rotina cotidiana da cidade, Segura pareceu estar justamente nessa condição de voo, condição na qual se pode perceber certas sutilezas com transparência e sensibilidade. Foi com essa visão distinta que Segura selecionou seus espaços de intervenção, e as questões a respeito da situação desses espaços o levou a produzir um conjunto de obras onde o conceito era a própria deterioração do espaço. Na instalação de vinil realizada na Praça Tiradentes, Cristian Segura simulou rachaduras nos vidros que dão proteção ao chão original da praça, de modo a colocar evidência a indiferença dos indivíduos com relação ao aspecto fundacional da cidade, fato que gradativamente se apaga em meio ao conturbado cotidiano daqueles que frequentam o espaço, os habitantes que Carvalho diz serem da superfície. Se, conforme Carvalho, *destruir o passado é o mesmo que destruir a própria alma do indivíduo*³, a ameaça de deterioração desses patrimônios incentiva os habitantes a se tornarem atentos e a refletir sobre esses espaços que são parte da história local.

² CARVALHO, Flávio de Rezende. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005

³ *Idem*, p. 42.

Como outras obras do artista que se desdobram em diversas conexões, a partir do conceito de ruptura e deterioração Segura desenvolveu outras instalações produzidas em vinil, que foram aplicadas nos outros três espaços públicos da constelação. As onomatopeias, usadas nas histórias em quadrinhos para ilustrar ruídos, e amplamente utilizadas nas obras do artista *pop* Roy Lichsteinstein, foram resgatadas por Segura, que trabalhou com elas de maneira diferenciada: ao invés do inglês, Segura apropriou-se do vocabulário Guarani, realizando assim um resgate histórico de uma linguagem típica da região e que dá nome, inclusive, à própria cidade de Curitiba.

O conceito de ruptura sonora apoiou-se no caráter que a onomatopeia tem de transmitir uma espécie de *sonoridade visual*. Entretanto, na Ópera de Arame a instalação ultrapassou a dimensão visual do vinil e ganhou de também dimensão acústica. Para este espaço, dedicado à shows e concertos dos mais variados estilos musicais, Segura desenvolveu uma peça sonora que não era propriamente uma música, mas uma trilha composta de diversos sons que possivelmente seriam escutados caso a estrutura da construção ruísse. Ao som dessas rupturas, Segura sobrepôs texturas sonoras e alguns trechos de ópera, resultando em uma peça que era reproduzida em *looping* a partir de diferentes locais do espaço. Para os ouvintes, a impressão era de se escutar o edifício de cristal a desabar.

Através de som e imagem, Segura estabeleceu diálogo com a herança histórica desses espaços, buscando uma reflexão sobre a existência e o papel dessas instituições, as atividades que ali são exercidas, a necessidade de preservação desses locais. Dialogando com algumas características que encontradas em Hélio Oiticica⁴, criador do que se chamou de *arte ambiental*, Segura estabelece entre as obras dessa constelação uma conexão onde nada é trabalhado de maneira isolada e onde predomina o conjunto perceptivo. Como em Oiticica, a experiência visual amplia-se para uma fruição que abrange outros sentidos, onde todo o corpo entra como fonte de sensorialidade e percepção. O som aqui não é explorado como um fundo ou com papel secundário na obra. Ele é proposital, intencional: é um som que questiona a função, a preservação e a existência desse espaço. A peça desenvolvida por Segura não possui padrão formal em termos de composição ou em termos de execução.

⁴ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.



Fig. 1 – Cristian Segura. *Sununu, Soro, Itaverá*, 2011. Ópera de Arame.

Conforme Kosuth, a própria peça questiona sua função e as atividades ali exercidas. O som também transmite o conceito.

Em outra obra de Cristian Segura, realizada inicialmente em 2008 na Espanha, a dimensão acústica é o ponto de partida para a problemática. De passagem por Barcelona, Segura voltou suas atenções para uma praça que se situa em frente ao Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, MACBA. Este espaço, público, amplo e plano, havia se tornado um local assiduamente frequentado por *skatistas* e patinadores, que ao patinarem na praça provocavam diversos sons característicos das manobras realizadas com o *skate*.

O reconhecimento de Barcelona como uma cidade flexível, de livre expressão, onde os indivíduos podiam usufruir o espaço público à sua maneira, conflitava com os acontecimentos cotidianos da praça do MACBA, cujo uso por parte da população não era dos mais aceitos: a polícia realizava frequentes visitas ao local, buscando manter o espaço público como um local de convivência pacífica e tranquila, pois a legislação na verdade proibia o uso da praça pelos patinadores. A chegada dos policiais no local transformava subitamente a situação: a praça, antes local de agitação e de constantes ruí-

dos, tornava-se um ambiente estático e silencioso. O contraste sonoro entre as duas situações opostas e frequentemente vividas foi o ponto de partida para a instalação realizada por Segura, que produziu um vídeo cuja gravação registrou essa mudança sonora entre as duas situações da praça. A captura dos sons não buscava conduzir a escuta a nenhum som específico, mas sim para uma percepção geral polifônica.

A dupla situação que se vivia na praça conversa com alguns temas abordados por Michel de Certeau⁵ a respeito do espaço e sua utilização. A partir das ideias de Certeau percebe-se que a praça, enquanto lugar, é apenas a sua dimensão e estrutura física, pois o que a torna um espaço é justamente sua utilização por parte dos frequentadores e habitantes locais. Surge então o conflito no que diz respeito às atividades que devem ou não ser praticadas ali: a transformação do lugar num espaço, que é afinal um lugar praticado, implica na frequência e na presença dos indivíduos da cidade. Certeau afirma que o espaço surge quando há movimento, vetores de direção. Do mesmo modo que a praça, ele diz que *a rua, geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres*.⁶ Certeau ainda discorre sobre como os relatos transformam lugares em espaços ou espaços em lugares. Olhando por esse ângulo, o vídeo produzido por Segura acaba por ser, de alguma maneira, um relato visual e sonoro que caracteriza uma situação e conta uma história daquele espaço.

Despertado pelo contraste sonoro, Segura traz à tona novamente o questionamento e um olhar crítico acerca das funções de um espaço, suas estruturas e sua preservação como local de convivência pública. Além dessas questões, interessou a Segura questões relacionadas à autoridade da polícia e também algumas implicações físicas que ocorreram na estrutura da praça, como o desgaste de algumas pedras devido às manobras nelas realizadas. Sobre esse aspecto, a posterior proibição dos patinadores na praça deu margem, inclusive, para mudanças na concepção arquitetônica do espaço, que teve algumas dessas pedras alteradas, a fim de impedir qualquer possibilidade de novo uso pelos patinadores e *skatistas*. O somatório dessas observações e impressões originou inicialmente uma instalação, que Segura produziu utilizando o re-

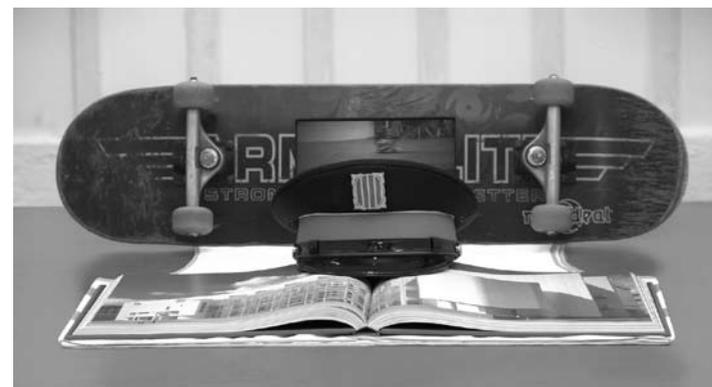


Fig. 2 – Cristian Segura. *Patinar en el MACBA*, 2008. Detalhe.

gistro em vídeo e outros elementos.

A intervenção da polícia era o que modificava o caráter sonoro da praça, pois sua presença ou ausência tornava a praça mais ou menos silenciosa. Segura partiu daí, tomando por início esse contraste sonoro, diretamente afetado pela presença autoritária da polícia. Para abordar essa questão, Segura providenciou duas peças de vestuário por ela utilizadas, mais precisamente um *cap* e um colete, peças que rapidamente são identificadas no vestuário de um policial. A colocação das peças na instalação – o colete por baixo do livro, e o *cap* por cima – faz referência justamente ao poder que possui essa autoridade, que cerca e toma conta da praça, representada aqui pelo livro que aborda a arquitetura local.

Logo atrás, o *shape* de um *skate* utilizado pelos próprios patinadores do lugar funciona como moldura para a exibição do vídeo, que também é projetado numa tela posicionada na parede, logo acima. Todos os elementos utilizados por Segura na instalação foram providenciados em Barcelona, alguns inclusive na própria praça do MACBA. Dessa maneira, as questões sobre o lugar, a autoridade da polícia, o uso dos espaços públicos, entre outras, são tratadas não só no campo conceitual, mas também nos materiais físicos e nos processos utilizados para a composição da instalação, que utiliza materiais do lugar para falar das questões do próprio lugar.

⁵ CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

⁶ *Idem, Ibidem*, p. 202.



Fig. 3 – Demolição das escadas conhecidas pelos *skatistas* como as *quatro do MACBA*.

Ao tomar por base a afirmação de Kosuth de que atualmente o valor do artista está nas questões que são levantadas por ele e por sua obra no sentido conceitual, quando ele interroga a função da arte, é possível identificar esse valor em Cristian Segura, um artista de muitas facetas e forte repertório conceitual. Desdobra seus conceitos de diversas maneiras que permitem sempre um novo olhar e uma nova reflexão acerca da questão que aborda. A utilização que faz do som na Ópera de Arame, em Curitiba, é justamente um questionamento, uma interrogação que ele coloca aos apreciadores da obra sobre o que se promove naquele espaço, sua existência, sua situação cotidiana. Na Ópera de Arame coloca a questão para o público, através de sua instalação sonora e como parte da constelação. Na praça do MACBA, por outro lado, a questão do lugar se coloca para Segura através da ocorrência do contraste sonoro das atividades na praça: é esse contraste que vai estimular as questões sobre uso do espaço público, suas funções e sua situação, conceitos que desdobra posteriormente em vídeo e instalação. Diferente do som como entretenimento ou do som para apreciação, sua abordagem com o som se realiza com sutileza e criatividade, um som que traz questionamentos e que está fora de um padrão morfológico de composição e execução, mas totalmente inserido na ideia de arte como conceito na contemporaneidade.

10 – Tocando a matéria e interagindo com o espaço

ANTONIA WALLIG

As obras do artista argentino Cristian Segura problematizam o espaço da cidade, dos museus e sua própria existência como artista. Problematizam no sentido de focar o olhar para este espaço-lugar e lançar perguntas sobre as possibilidades que ele oferece, dando-nos a chance de pensar para além do pensado. A partir destes questionamentos, o artista se lança no mundo baseando suas ações e construções na vida cotidiana, no estímulo através dos sentidos, na ocupação dos espaços, na relação da arte com o espectador. Sua qualidade de observador nos leva como espectadores a repensar nossas práticas de apropriação dos espaços. A maneira que o artista se utiliza da estética sonora e visual e da história dos lugares e pessoas que são parte de suas obras, para materializar as hipóteses que cria, nos faz pensar mais profundamente sobre nossas relações de passagem e permanência.

Curitiba e um trabalho de inquietação dos sentidos

Como exemplo destas hipóteses que coloca em prática, podemos olhar para a intervenção feita na 6ª Bienal de Curitiba em 2011 na Ópera de Arame, um espaço para espetáculos musicais, construído todo em ferro e vidro, no qual o artista instala um equipamento de som de alta potência tocando uma ópera composta por sons de vidro que se rompem, ferros retorcidos e ruídos que parecem dar ao visitante a impressão de que a construção está vindo abaixo.

A peça é uma composição sonora quadrafônica de 3,50 minutos e é toca-

da em *looping*. A intervenção se completa pela aplicação das palavras, *Sununu, Soro, Itaverá* no palco da Ópera de Arame. Estas são palavras da língua Guarani, povo originário da região onde foi fundada a cidade de Curitiba. Em seu significado querem dizer respectivamente trovão ou grande ruído, quebrado ou roto e pedra brilhante o que podemos interpretar como vidro. Remetendo-se aos primeiros habitantes do lugar que deram o nome a cidade de Curitiba (*cury` i ty(b)ba*- lugar aonde existem pinheiros) Cristian Segura brinca com a sonoridade e a maneira de escrever as palavras como se fossem onomatopéias de histórias em quadrinhos, que contém representações dos sons emitidos pelas personagens da história.

Com esta situação o artista nos faz pensar ainda mais além do que apenas a sugestão do que aconteceria se o local de fato estivesse ruído, ele também propõe ao espectador imaginar o que e quem estava ali antes mesmo de que a Ópera de Arame fosse construída. É neste fluxo que a obra de Cristian Segura se mostra como operação de hipertexto, propondo-se a estabelecer relações com história daquele contexto – *Como poderia haver sido...?* – e deixando algo para ser pensado na história – *O que poderá ser a partir desta intervenção?*

A composição sonora para a Ópera de Arame trabalha a questão da ruptura, da quebra da materialidade, daquilo que é visível, mas que muitas vezes nos passa despercebido. As várias camadas de som da composição, se ouvida minuciosamente, nos apresentam um universo de estranhamentos a serem processados. A espacialização do som que é a mistura de elementos da cultura imaterial e material, nos apresenta substância para pensar sobre as possibilidades culturais na cidade, sobre a necessidade de espaços que abriguem as diversas manifestações culturais, quais são estas manifestações acolhidas neste lugar, como foi construído, para que público foi construído, se é realmente aproveitado pela população, enfim, qual é o valor cultural deste espaço.

Quando se propõe uma obra como uma hipótese, uma reflexão, um olhar mais observador e atencioso é lançado sobre o espaço no qual a obra é praticada. Pensar sobre o espaço público permite alcançar a memória compartilhada, cada vez que um artista situa uma obra em um espaço público ele reinventa a forma de apropriação deste lugar imaginado, problematizado e desejado.

A obra de arte se completa na dimensão do espectador e em sua história com este lugar praticado. *O espaço já existe latente, a obra nasce temporalmente. A síntese é espaço-temporal*¹. A forma que se encontra numa obra sonora não está apenas no material, mas é completa na relação com o espectador, pois cada interação a torna diferente. Se considerarmos, por exemplo, um espectador cego, a peça sonora da ópera de arame poderá causar-lhe sensorialmente uma dimensão muito mais ampliada do que alguém que enxerga a estrutura física como foco principal. A forma encontrada nesta obra é a relação entre estrutura e som, não apenas uma forma física, mas algo que se materializa entre o espectador, o artista e a interação de ambos com a cidade ou o contexto no qual se expõe a obra. Esta é a dimensão infinita da obra, a qual Oiticica afirma ser o elemento mais importante, de maior transcendência. É nesta dimensão que, segundo ele, está a constante tensão proposta pela arte.²

Para Cristian Segura é na interação do artista com o espaço que surge a transformação da matéria. Que matéria é esta da qual é feita o som, que com sua imaterialidade nos traz sensações quase materiais relacionadas à arquitetura de tal espaço, a Ópera de Arame? Como pode o som tocar esta matéria de modo a nos fazer imaginar que o lugar poderia de fato vir a desabar? *A obra nasce de apenas um toque na matéria* – declara Oiticica, que em *Aspiro ao Grande Labirinto* trata imensamente da relação entre arquitetura e som. Cristian Segura toca a matéria com o som, e é então o som que nos traz a noção que a matéria se transforma. Se transforma, porém sem deixar de abrigar os sons que lhes são peculiares. Nuances de ópera estão presentes simultaneamente aos ruídos dos materiais do qual é feita a Ópera de Arame.

Cristian Segura brinca com a arquitetura através da música, desconstrói sem ruir, usando o ruído. A qualidade multisensorial desta obra está na apropriação que Cristian faz da dimensão plástica do som. O som que toca a matéria, proporcionando sua transformação, como ouvimos na peça sonora e o próprio som das palavras escrito a partir de uma escolha estética que exprime que aquelas palavras representam sons, ou algo que gera som, como vemos nas palavras *Sununu, Soro, Itaverá* escritas sob o palco.

¹ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 21.

² *Idem, ibidem*.

Podemos dizer que o som é uma ordem de notas que por sua vez ordena o espaço de acordo com a intencionalidade com a qual é tocado. Neste caso podemos nos utilizar do conceito de Michel de Certeau de que lugar também é a ordem segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência, no qual impera a lei do próprio, indicando a estabilidade.³ O espaço, no entanto é um cruzamento de móveis, de simultaneidades, de variáveis quantidades e velocidades. Para Certeau *o espaço é um lugar praticado*.⁴

Desta mesma forma o artista cria um som-espaço, que pratica o lugar Ópera de Arame fora de seu contexto usual, levando simultaneidade à um lugar aonde o estranhamento é justamente causado por estarem ao mesmo tempo acontecendo estas duas coisas: o desabamento da estrutura e um espetáculo de ópera. Esta experiência que a obra de Cristian Segura nos proporciona nos situa como espectadores de uma forma completamente diferente neste ambiente daquela que lhe é instituída. Neste sentido Michel de Certeau dialoga com Merleau-Ponty quando este traz a noção de *espaço antropológico*, no qual a experiência do espaço é a relação com o mundo e exprime *a mesma estrutura essencial do nosso ser como ser situado em relação com o meio*. Ou seja, *existem tantos espaços quanto experiências espaciais distintas*. E é por esta vertente que Cristian Segura nos faz experimentar a espacialidade da Ópera de Arame numa proposta de situação a ser vivida.

Barcelona, Chile, Washington e o gesto de reflexão sobre o lugar praticado

Outra das obras de Cristian Segura que traz esta qualidade multisensorial é *Patinar en el MACBA*, exibida em Barcelona no Centro de Produção Hangar em 2008 e na Galeria Sicart em 2009, na Trienal do Chile em 2009, no Museu de Arte das Américas de Washington em 2010 e na Galeria Baró em São Paulo, em 2011.

A influência sonora de *Patinar en el MACBA* é presente, no entanto, ao momento de sua fatura. Segundo o próprio artista, ao andar por Barcelona observando o dia a dia da cidade e buscando elementos que poderiam lhe trazer

³ CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano*. Vozes. Petrópolis, 1994. p. 201.

⁴ *Idem*, p. 202.



Fig. 1 – Cristian Segura. *Sununu, Soro, Itaverá*, 2011. Ópera de Arame. Detalhe.

o eixo de sua intervenção neste espaço, ele se surpreende sentado frente ao MACBA (Museu de Arte Contemporânea de Barcelona) sem poder deixar de ouvir o som dos *skatistas* que iam e vinham pelo átrio do museu, causando uma interação física e sonora que já parecia tão natural àquele espaço. Porém, este espaço não estava destinado a tal uso e logo chega a polícia para *reestabelecer* a sua ordem de utilização. Conforme o portfolio do artista: *A arquitetura contemporânea muitas vezes inclui espaços que não tem uma utilidade específica*. Por esta razão todos os dias de sua estada na cidade o artista visita o MACBA e presencia a mesma situação: os *skatistas* chegam e sem a presença dos policiais desfrutam deste lugar para a sua prática, quando chega a polícia o conflito se instaura e os *skatistas* saem de cena, até que a polícia não está mais presente e o espaço é novamente apropriado por eles.

A partir desta circunstância vivenciada o artista produz diversas obras, entre vídeos, fotografias e instalações. Utiliza-se de um *skate* adquirido por ele no próprio MACBA de um dos *skatistas* presentes e instala uma pequena tela no meio da peça de madeira na qual é projetada uma filmagem relatando estas cenas cotidianas frente ao museu, alia a esta criação o uniforme usado pelo policiais da cidade, colete e chapéu e ainda o livro do próprio museu aberto em uma fotografia que mostra sua arquitetura. Outra das instalações sobre o mesmo tema traz um tripé colado à parede com um pequeno binóculo;

em frente ao aparelho estão dispostos uma foto do museu, uma pequena réplica do carro de polícia e também bonecos representando os policiais; a cena é vista pelo espectador através do binóculo que aumenta a perspectiva trazendo a sensação de realidade ao acontecimento. A partir deste trabalho Cristian Segura cria ainda uma caixinha com pequenos bonecos policiais e *skatistas*, como um souvenir para ser vendido na loja do museu e por fim um letreiro de madeira no estilo *outdoor* na forma de um *skate* que diz em letras vazadas *skateboarding control* (controle de skatistas), abaixo deste letreiro há uma prateleira com um cassetete usado pela polícia e mais embaixo outra com os panfletos do museu e uma camiseta comprada na própria loja do MACBA.

Toda esta constelação de obras surge de um estímulo sonoro e visual registrado pelo artista na sua interação com a cidade e com o espaço expositivo. Neste caso, o som leva a forma à obra de Cristian Segura, diferentemente da instalação na Ópera de Arame na qual a forma ou a arquitetura do espaço é que faz nascer a peça sonora.

Com estes registros e instalações que surgem de um acontecimento ou momento vivido, Cristian Segura traz a tona uma situação cotidiana que mais uma vez passa despercebida. A própria arquitetura do museu faz parte do acervo artístico e é patrimônio cultural da cidade, a presença dos skatistas neste espaço não foi planejada e subverte a ordem para a qual este espaço foi construído. O artista que é de alguma maneira parte institucional deste espaço, mas também é parte da cidade, interage com ambas as situações e retrata o acontecimento através de seu olhar de observador, apontando contrastes e contradições. Chama para a cidade outras experiências do âmbito da cidade, o âmbito menos formal, menos institucional, que também faz parte da história da mesma. Com esta postura do artista, o museu e a própria cidade são interrogados para além de sua apresentação como *souvenir*.

Além disto, nesta criação o artista questiona o espectador sobre como a instituição museu lida com o cotidiano. Como os espaços expositivos modificam o âmbito da cidade e tornam-se muitas vezes espaços de exclusão de manifestações urbanas. Ele problematiza o que Michel de Certeau chamaria de relação entre fronteira e ponte, isto é um espaço legítimo e sua exterioridade (estranha), de modo que se introduz uma contradição dinâmica



Fig. 2 – Ateliê do Cristian Segura, Centro de Produção Hangar, Barcelona. Detalhe.

entre cada delimitação e sua mobilidade, assim os limites são traçados pelos pontos de encontro entre as apropriações progressivas e os deslocamentos sucessivos das pessoas atuantes neste relato.⁵ Cristian Segura lança um olhar politizado sobre esta questão, porém sem entrar no âmbito da militância. Traz a questão à lucidez partindo de sua percepção, tem suas noções operatórias próprias, que determinam a qualidade constante de síntese presente em suas obras, mas não deixa de desconstruir seu estilo para criar algo novo. Como dizia Joseph Beuys, a única força revolucionária é a força da criatividade humana. Ou nas palavras de Hélio Oiticica *O que é preciso é que o mundo seja um mundo do homem e não um mundo do mundo*⁶, porque nós fazemos o mundo do homem através das ideias das quais nos apropriamos e desenvolvemos.

Cristian Segura cria em suas obras uma noção de espacialidade, de territorialidade e de multissensorialidade. Convida o espectador a situar-se através dos sentidos. Utiliza-se das diversas possibilidades sensoriais para criar novas maneiras de pensar sobre o mesmo lugar, o mesmo trajeto, a mesma estrutura, o mesmo som e as mesmas atividades com que nos deparamos todos os dias. Afinal o que são nossos sentidos senão a nossa maneira de reconhecer o mundo? Segura *empresta* os seus olhos e ouvidos ao espectador, suas sensações e maneiras de tatear a realidade, para que possamos aguçar um pouco

⁵ *Idem*, p. 212.

⁶ *Idem*, p. 24.

mais nossas percepções sobre o que nos cerca.

Cada vez que um artista coloca uma obra em relação com a cidade ele reinventa seu espaço, seus relatos, suas pontes e fronteiras. O gesto do artista põe a roda da história para funcionar de novo, nesta engrenagem cada obra é uma nova peça, cada escolha estética uma nova forma de contar o que já foi dito de uma maneira diferente.

11 – Poética do sensível e circuito narrativo

ANA LÚCIA OLIVEIRA FERNANDEZ GIL

Cristian Segura é um artista multifacetado e dinâmico que está em constante movimento no seu processo artístico, explora diferentes materiais e contextos com um olhar crítico, inquietante e sensível. Na 6ª Bienal de Curitiba *Além da Crise*¹, exibe uma série de intervenções no espaço público da cidade: Praça Tiradentes, Museu Oscar Niemeyer, Jardim Botânico e Ópera de Arame. Questiona a função destes espaços fazendo alusão à memória, às origens dessa cidade e como esta se constitui enquanto identidade. O artista trabalha com metodologias de projeto, trabalho de campo, anotações, investigações acerca do processo de produção, assim como um viajante, quando sai em *tour* pela cidade, descobrindo novas sensações e poéticas que aquele espaço lhe provoca; distanciado, enxerga *transparências*, um *próprio* do lugar que o cotidiano acaba por ignorar, através dos seus circuitos narrativos.

De acordo com Flávio de Carvalho, a respeito desta visão de vôo, pode-se afirmar que:

A visão em vôo dispensa da condição *em linha reta*, concede ao observador uma espécie de *transparência* das coisas; no entanto, o observador em vôo não segue o mesmo destino que os habitantes da superfície; ele enxerga o destino dos seres da superfície enquanto que o seu conserva-se um tanto nublado. A sua superioridade está em compreender melhor e mais rapidamente os

¹ HUG, Alfons. e ESCOBAR, Ticio. (curadores). *Além da Crise* 6ª VentoSul, Bienal de Curitiba, Brasil, 2011.

valores da vida; ele sai de um buraco e eleva-se sobre a terra; ele sai de dentro da terra, cresce sobre a superfície e abandona esta. (...) A conquista do ar representa para o homem uma enorme ampliação na sua sensibilidade e na sua capacidade de perceber e raciocinar. Um homem sobre a terra é um ser quase cego e metido num buraco, um ser ignorante com uma geometria regional e com um ponto de vista restrito ao seu buraco.²

Descobridor – Arqueólogo

O primeiro trabalho a ser problematizado é a intervenção na Praça Tiradentes, chamada de *Vidrios rotos*. O artista apresenta um desenho em vinil encenando rachaduras sobre o piso de vidro grosso que veda o solo *original* de Curitiba. Patrimônio arqueológico que, embora não seja muito antigo (data de meados do século XIX), significa um referente fundacional. O artista chama a atenção para a questão da memória relacionada à origem da cidade. Provoca inquietações ao instaurar deslocamentos e criar metáforas a partir do furo no vidro, da ruptura e do rasgo, questionando o espaço e a obra. A proposta era que o furo parecesse um quebrado a partir de um golpe ocorrido sobre placas transparentes em volta da Araucária, símbolo da cidade, cujo nome advém do Guarani: *Cori* = pinhão e *Tiba* = Araucária, ou seja, lugar das Araucárias.

Cristian parte da técnica de xilogravura – impressão a partir de um tronco de madeira (Araucária), evidenciando o processo agressivo da ranhura provocada pelos riscos. Este processo contém implicitamente a agressão simbólica da madeira, uma alusão ao desmatamento. O artista, ao praticar a intervenção, questiona valores de identidade, pois as *raízes* étnicas não mais habitavam aquele lugar das araucárias. Pensa sobre a conservação e a deteriorização da memória da cidade. Alusão à violência praticada contra o povo nativo, ao sangue derramado pela conquista de outros povos também em busca de um espaço. A cultura nativa é velada na obscuridade da verdade constituída por outras culturas. O piso histórico, preservado a partir da transparência do vidro, reflete a tentativa nebulosa de conduzir à *claridade* dos acontecimentos. O furo no vidro quebrado infere imensuráveis possibi-

² CARVALHO, Flávio de Rezende. *Os Ossos do Mundo*, São Paulo: Editora Antiqua, 2005, p. 15-16.



Fig. 1 – Vista da Praça Tiradentes.

lidades. O rasgo, o quebrado sobre o vidro, a *ruptura* do cristal rachado, como o *chão rachado*. A obra conecta-se com a história do espectador e a partir de um momento, este assimila a intenção da obra e como ela se conecta com a realidade, possuindo sua própria estrutura interna.

O resíduo abandonado encontrado pelo descobridor arqueólogo traz de uma maneira irônica ressonâncias, recordações da história da cidade de Curitiba, antigo local das Araucárias; o objeto não destruído guarda evidências, pistas, denuncia feridas e acontecimentos humanos.

O resíduo abandonado carrega através dos tempos toda a simpatia de uma época, até o momento em que o descobridor-arqueólogo com a sua perspicácia de polícia secreta, desdobra e expõe um por um os desejos milenares e o tumulto colocado pelo homem nas camadas plásticas.³

O artista, como o arqueólogo que examina uma época remota tem a visibilidade do homem em vôo; é capaz de julgar porque enxerga ao mesmo tempo um grande número de acontecimentos. Reflete e questiona metaforicamente,

³ *Idem*, p. 46.



Fig. 2 – Cristian Segura. *Vidrios rotos*, 2011. Detalhe. Praça Tiradentes.

através do furo no vidro os acontecimentos da cidade de Curitiba, associados à rachadura no chão, resíduo arqueológico que comunica a legitimação da ocupação dos imigrantes, que colocam a Araucária como símbolo da cidade. Araucária ferida, desmatada, questiona também a ocupação desse solo, que por meio da calçada rachada, camufla a origem e a identidade indígena dizimada. A realidade abaixo do vidro rachado é que era o *acidente*

Sem dúvida, por uma ironia natural, as recordações da história se congregam nos resíduos abandonados pelo homem e não destruídos, e as recordações cósmicas, as grandes feridas do mundo se congregam em toda a produção do homem e em tudo que aparece no homem. Mas estas recordações só são percebidas quando se dá uma espécie de ressonância ou comunicação entre a camada do inconsciente que se refere ao período recordado e o objeto.⁴

Criador de projeções

O segundo trabalho refere-se à onomatopeia: *Sununu-Soro-Itaverá*. A poética

⁴ *Idem*, p. 43.

de Cristian Segura consiste em aplicar um adesivo em vinil no hall de entrada do Museu Oscar Niemeyer, que informa: *Sununu* = estrondo barulhento, trovão; *Soro* = quebrado e *Itaverá* = vidro, pedra brilhante. Ou seja, a união das palavras produz uma forma sintética: *som de vidro quebrado*. Trata novamente das questões de memória e identidade, quando numa frase, expõe o som dos antepassados. Problematisa a realidade do museu, cujo espaço é paradoxal. Na frente o museu Oscar Niemeyer possui uma arquitetura inovadora, com curvas e diferentes ângulos, inspirados no formato da Araucária. Através dessa estrutura da obra arquitetônica, tem-se uma outra construção retilínea em forma de bloco, também do Niemeyer, só que voltado para oficinas das instituições públicas.

O artista coloca a onomatopeia criada no chão do espaço central interno do museu. Gera uma ação direta sobre a sala, criando uma *projeção*, uma sombra por conta do próprio reflexo do vidro. A onomatopeia *Sununu-Soro-Itaverá* reclama a sua história, é um protesto pela quebra da memória da cultura Guarani dentro daquele espaço público e poético. A quebra aqui não é literal, mas sim metafórica, comunica através da experiência estética o desejo pela quebra da burocracia do poder público, uma chamada para a memória indígena. Ocorre uma suspensão da memória, bem como na primeira intervenção urbana. O artista, como o *arqueólogo mal-comportado*, *tem muito mais possibilidade de compreender o não-tempo*,⁵ e conseguir viver à vontade em todas as épocas do mundo. Cria sugestibilidades que ativam a potência da obra, estabelecendo diálogos infinitos, denunciados a partir dos acontecimentos que o resíduo pode revelar.

Instaurador de deslocamentos

A terceira intervenção urbana faz referência ao Jardim Botânico, estrutura de vidro inspirada nos jardins franceses. Aloja as mais variadas espécies botânicas importantes, sendo referência nacional; mais uma vez um lugar que remete à memória, à catalogação de espécies de plantas (como a Araucária), bem como a catalogação das obras no museu. Cristian adesiva o Jardim Botânico com pedaços de vinil as imensas palavras expressas na onomatopéia Guarani: *Sununu-Soro-Itaverá* (*barulho de vidro quebrado*). A onomatopeia é a

⁵ *Idem*, p. 48.



Fig. 3 – Museu Oscar Niemeyer.

intenção do som, e com essa intenção o artista produz um espaço de leitura a partir do espaço da natureza, com suas estruturas metálicas. Um mini mundo de plantas, um lugar artificial que abriga um mundo natural.

Mais uma vez o artista reclama o som da natureza, o eco dos antepassados, utilizando a metáfora do deslocamento desses *espaços próprios*. A onomatopéia contradiz com toda a estrutura metálica *sólida e uniforme*, com suas transparências em vidro, identidades arquitetônicas construídas a partir da visão do imigrante. A palavra provoca e dialoga com a estrutura da estufa do Jardim Botânico. Tanto na Praça Tiradentes quanto no Jardim Botânico, as estruturas são vistas com distanciamento. A tentativa de contenção e preservação destes símbolos urbanos por meio de dispositivos de vidros cobertos por linhas harmônicas e metálicas contradiz com a depreciação da cultura, do povo indígena e da natureza.

Articulador de metáforas

Cristian a partir de sua poética, seu circuito narrativo, reformula espaços, constrói metáforas a partir de relatos, deslocamentos multisensoriais. A par-



Fig. 4 – Cristian Segura. *Sununu, Solo, Itaverá*, sobre o chão do Museu Oscar Niemeyer. Desenho preparatório.

tir de seu relato *tour* e não de mapa,⁶ cria um percurso próprio, encontra pormenores no trajeto, tornando-os significantes; seus movimentos e gestos instigam a reflexões, trabalha com o *entre* espaços, problematizando e articulando fronteiras. Trata-se da quarta e última intervenção urbana a ser analisada, a Ópera de Arame com estrutura tubular, paredes e teto feitos de vidro, é um dos símbolos emblemáticos de Curitiba. Lugar pensado para espetáculos musicais recebe todos os sons, do clássico ao popular, embora a acústica desta arquitetura não seja a mais adequada por conta da interferência da pedra⁷, do som que sai da cachoeira e também do vidro, material que produz eco, causando interferência na própria música do show. O som da pedra, este som que se *quebra*, causa sensações ao espectador que está dentro da ópera, uma composição que não é necessariamente uma música.

⁶ Termo criado por Michel de Certeau. O autor cria metáforas para deslocamentos onde afirma que todo relato é um relato de viagem, uma prática do espaço. O termo *tour* se aplica aos relatos que são percebidos por um viajante que conhece a cidade e seus pontos turísticos, entrando na *essência* da cidade. São relatos peculiares, únicos e ambivalentes. O termo mapa se aplica ao relato mais objetivo, cartográfico, mas este espaço não é praticado, problematizado. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 204.

⁷ A pedra é uma ação do homem sobre a natureza, na qual faz parte do complexo do Parque das Pedreiras, onde situa-se a pedra que homenageia Paulo Leminski.



Fig. 5 – Cristian Segura. *Sununu, Soro, Itaverá*, 2011.
Vista noturna do Jardim Botânico.

A intervenção sonora, onde o som teria que ter uma boa acústica (mas não tem) é polifônica, a natureza interfere no som da Ópera de Arame.

A materialidade do próprio edifício entra em conexão com a estrutura do som do metal, o som do chão de metal, das pessoas caminhando na entrada da Ópera. Como a onomatopéia presentificada dentro da Ópera de Arame, o conteúdo das palavras está no som. A própria estética da palavra integra o espaço de intervenção. O artista compõe uma peça sonora para o lugar a partir da gravação e manipulação de sons e vidros que se quebram, ferros que se doblam e músicas de ópera. Este concerto experimental gera nos visitantes a sensação de um edifício de cristal se quebrando, a obra se completa através da semântica proclamada pela onomatopéia Guarani.

Cristian Segura legitima através do seu circuito narrativo metáforas; provoca deslocamentos e desconstrói conceitos de lugares e espaços. O seu relato consolida-se em uma ponte, onde articula e media possibilidades para



Fig. 6 – Vista da fachada da Ópera de Arame.

ativar atmosferas, memórias, deslocando o discurso unívoco que a história da cidade de Curitiba construiu. Como um arqueólogo mal comportado, sensibiliza-se com o objeto-resíduo, ativando comportamentos sociais, culturas ancestrais, fala sobre a memória utilizando-se de processos plásticos que convidam à reflexão, ao anacronismo. Ao questionar e deslocar a função daqueles monumentos e seus lugares consolidados, a partir do olhar de viajante, de vôo, consegue através de sua poética denunciar a obscuridade que tinha por detrás do véu das transparências arquitetônicas, com suas formas equilibradas e modernas. Instiga o espectador a pensar os monumentos para além do souvenir, cartões-postais que representam a cidade de Curitiba.

Seus trabalhos efetuam um movimento incessante de transformar lugares em espaços e espaços em lugares. Organizam discursos narrativos e os transformam segundo seus interesses e relações que a todo momento vão se modificando, numa constante dinâmica.

O relato, ao contrário, privilegia por suas histórias de interação, uma *lógica da ambigüidade*. Muda a fronteira em ponto de passagem, e o rio em ponte. Narra com efeito inversões e deslocamentos:

a porta para fechar é justamente aquilo que se abre; o rio aquilo que dá passagem; a árvore serve de marco para os passos de uma avançada; a paliçada, um conjunto de interstícios por onde escoram os olhares.⁸

Cristian ativa de maneira anacrônica, ativa potências que estavam estacionadas e que precisavam ser lembradas. Com um olhar crítico sobre a arquitetura da cidade, denuncia através do seu circuito narrativo, verdades ocultadas, construídas para atender às necessidades de um espectador que não é mais um habitante. O artista com sua sensibilidade através dos seus relatos correlaciona a memória do lugar ao espaço ocupado, criando uma poética sonora, uma palavra que desconstrói toda a projeção arquitetônica. Suspende memórias, desconstrói fronteiras, articula reflexões, servindo de mediador de metáforas, cria narrativas, relatos que interagem com a ambigüidade da história da cidade.

O artista, a partir de sua poética metafórica e sonora, desloca espaços e lugares desconstruindo conceitos e verdades consolidadas. Através do *furo do vidro quebrado* ou da onomatopéia *Sununu-Soro-Itaverá* provoca ressonâncias, problematiza acontecimentos que ficaram obscurecidos pelo véu envolvente da arquitetura da cidade. Como um detetive, procura evidências e as transformam de maneira singular em experiências estéticas. Enfim, cria com recursos sonoros e visuais, novas possibilidades narrativas para a cidade.

As intervenções de Cristian Segura propõem reflexão, levantando questões não somente em relação à cidade de Curitiba, mas sobre como pensar arte na contemporaneidade. Artista da inquietude provoca o público a pensar sobre a memória da cidade, proporcionando vivências nas quais o público participante estabeleceu contatos com as intervenções urbanas, questionando a origem da cidade das Araucárias.

O artista consegue efetuar uma troca intrínseca de impressões e questionamentos, acrescentando através da discussão uma fatura *a mais* à sua proposta poética, tornando-a singular. A participação do público confere ao artista um valor para além de sua intenção. Duchamp chama a relação entre a in-

⁸ CERTEAU, Michel de. *Op. cit.*, p. 214.

tenção do artista e a realização de sua obra de *coeficiente artístico*⁹. O artista consegue realizar o seu *coeficiente artístico*: desmorona conceitos, cria diferentes percepções, a partir de um olhar crítico, mostrando a Arte enquanto conceito, sensibilidade.

⁹ DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador In: BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo. Perspectiva: 2004, p. 1 e 2.



12 – Deslocamentos entre o artista e o curador

DAIANA SCHVARTZ

Dentre uma gama de vocabulários próprios do mundo artístico, nos últimos anos a palavra curadoria vem ganhando destaque. A função do curador está historicamente atrelada à conservação e manutenção de coleções de instituições que abrigam obras de arte. Desde a década de 1970 o papel do curador tem ocupado maior destaque na concepção e montagens de exposições. Com o envolvimento cada vez mais significativo na organização das exposições, o curador ampliou seu campo de trabalho criando possibilidades de construir conceitualmente uma exposição. A abertura de um campo ampliado para a curadoria possibilitou também que artistas pudessem se envolver nesta prática, ora como curador ora como artista ou até mesmo praticando o processo curatorial como obra de arte.

Para pensar o processo de curadoria, podemos utilizar as reflexões de Deleuze sobre o clichê na pintura. No processo anterior que o artista concebe sua pintura, naquele momento em que a tela ainda se apresenta vazia, ou seja, aquele turbilhão de primeiras ideias que podem preencher o espaço de uma tela, Deleuze chama este *momento pré-pictórico*¹ de clichê. Para além da pintura e outras expressões artísticas, a concepção curatorial também perpassa por este emaranhado primeiro de ideias. O clichê se instaura num lugar comum, e para que o trabalho artístico apareça é necessário removê-lo fazendo passar por uma catástrofe que para Deleuze, *a esta catástrofe, a este caos-germen lo llamo el lugar de fuerzas o diagrama*. O diagrama aparece como uma espécie de limpeza, para que o trabalho artístico saia.

¹ DELEUZE, Gilles. *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007.

E quando nos deparamos com as exposições e os materiais publicados sobre as curadorias de Cristian Segura, o que nos chega é justamente a remoção e a limpeza, de tornar visível o invisível.

Para discutir esta prática do artista como curador, tomo para análise três trabalhos de curadoria do artista argentino Cristian Segura. Sua experiência profissional como coordenador de exposições e diretor do Museu Municipal de Tandil, contribuiu para formar um repertório que espelha no seu olhar diante da sua produção, seja ela artística ou curatorial. Ambos os trabalhos, tanto os artísticos como os de curadoria, recorrem das estruturas e espaços institucionais das artes como temática.

Em *Analogias y Confrontaciones: otros diálogos em el arte argentino*,² buscou a construção de uma exposição a partir do acervo museológico e de coleções privadas estabelecendo um diálogo entre diferentes produções. No projeto nacional *Interfaces: diálogos visuales entre regiones*,³ os curadores procuraram dar ênfase justamente nos rascunhos e arquivos que constituem a criação do trabalho de cada artista. E por último, o trabalho *Entre Bienais*, que a partir da experiência anterior do artista com sua obra recria uma nova possibilidade como curadoria.

Analogias y Confrontaciones: otros diálogos en el arte argentino

A fundação arteBA organiza A Feira Anual de Arte Contemporânea em Buenos Aires, a feira promove artistas emergentes junto com galerias de toda Argentina e outros países da América Latina. Mas para além das feiras, a arteBA proveu em 2003 um ciclo de exposições convidando seis jovens curadores com o intuito de reunir temáticas diversas e *hacer llegar al público diferentes formas de ver el Arte*.

A mostra *Analogias y Confrontaciones: otros diálogos em el arte argentino*, com curadoria de Cristian Segura, foi a última do primeiro ciclo de exposições do Centro Cultural Recoleta. A partir do acervo do Museu de Belas Artes

² SEGURA, Cristian. (curador da exposição e da publicação) *Analogias y Confrontaciones: otros diálogos em el arte argentino*. 6ª Mostra. ArteBA sala 10, 2003, Buenos Aires.

³ SEGURA, Cristian e INSAURRALDE, Gustavo. (curadores da exposição e da publicação) *Interfaces: diálogos visuales entre regiones*. 2008, Tandil, Resistencia e Buenos Aires.



Fig.1 – À esquerda: Agustín Riganelli [1890 - 1949]. *La llamarada*. 1925. Mármol. 52 x 25 x 26 cm. À direita: Martín Di Girolamo [1965]. *El busto de Racquel Darrian*. 1998. Yeso - piedra. 45 x 18 x 18 cm.

de Tandil, que tem uma vasta coleção da produção argentina da primeira metade do século XX, foi possível dialogar com obras de artistas cuja produções foram concebidas posteriormente. Os trabalhos escolhidos para dialogar com as obras das primeiras décadas do século passado pertenciam ao Museu Eduardo Sívori de Buenos Aires, ao Museu Provincial de Belas Artes de La Plata, a Coleção da Fundação Telefônica e a coleções privadas. A exposição reuniu obras de quatorze artistas argentinos com produções entre 1925 à 1998. Concebidos em décadas distintas, os trabalhos foram exibidos justapostos, formando assim, pares que se aproximavam por suas similaridades. Para Cristian a proposta estava baseada nos diálogos estabelecidos *en un ritmo de constantes y transformaciones, tanto distintas formas de abordar los mismos tópicos como la pervivencia de esquemas, estructuras y temáticas*. Podemos visualizar melhor a proposta ao mostrar os trabalhos de Agustín Riganelli e Martín Di Girolamo (fig. 1).

Constituir um diálogo entre coleções exige estabelecer parâmetros



Fig. 2 – Diego Figueroa. À esquerda: Desenho preparatório. À direita: *El David*. Técnica Mista. 230x70x70 cm. 2008

comparativos com seu passado, para Flávio de Carvalho a *sensibilidade do homem são, precisamente, os ossos do mundo organizados em coleção: só as coleções podem fornecer comparação e dialética, e conseqüentemente sugestibilidade*.⁴ Que o autor se refere a ... *todo o abandonado pela história e pelo homem (...) excita a imaginação poética do observador (...) e o arqueólogo e o etnógrafo precisam encontrar no resíduo uma fonte de excitação poética e de sugestibilidade...* Ao utilizar o acervo disponível, o curador no lugar do *arqueólogo e etnógrafo*, utiliza da *excitação poética* ao recriar uma nova disposição para as obras, possibilitando assim, uma nova leitura entre pinturas atemporais.

Interfaces: diálogos visuales entre regiones

Com o intuito de ampliar o circuito das artes visuais na Argentina, o projeto *Interfaces: diálogos visuales entre regiones*, foi promovido pela Direção de Artes da Secretaria de Cultura da Nação com o apoio do Fundo Nacional das Artes. Iniciado em 2006, *Interfaces fue diseñado con el objetivo de estimular o cruzamiento de experiencias locales en el campo de las artes visuales en la Argentina*. Para isso foi convocada uma equipe de vinte pares de curadores de distintas partes do país para selecionar os artistas. (...) *tienen la responsabilidad [os curadores] de desenar una mirada compartida en la producción visual de sus localidades*. Longe dos holofotes de Buenos Aires, este projeto se dedicou a fazer um

⁴ CARVALHO, Flávio de Rezende. 1899-1973. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005.

mapeamento de novos curadores e da produção artística argentina localizada fora da capital. As exposições aconteceram nas cidades dos projetos e na sede do Fundo Nacional de Artes em Buenos Aires.

Cristian Segura e Gustavo Insaurralde fizeram a curadoria dos trabalhos de sete artistas das cidades de Tandil e Resistencia. A exposição foi composta por dois finais distintos: a exposição dos trabalhos finalizados e do que o público geralmente não toma contato, que são os materiais utilizados durante o processo de criação artística tais como os esboços, arquivos e outras fontes. Dar visibilidade a estes resquícios do processo, permite ampliar o olhar sobre o trabalho final, tornando-o tão importante quanto o que se apresenta nas exposições. Esta nova maneira de pensar o processo como parte da obra aconteceu quando o artista Lawrence Weiner abandonou a pintura em 1968 e decidiu que *faría a sua obra existir apenas como uma proposta em seu caderno de anotações* ainda com o intuito de que alguma instituição tivesse o interesse de realizar seu projeto, mais tarde tomou a decisão de que (...) *no importava se a obra fosse feita ou não. Nesse sentido, seus cadernos de anotações particulares se tornaram públicos*.

Desta forma, para tornar visível estes materiais, os curadores de Tandil e Resistencia, prepararam um catálogo que funciona como um caderno de anotação, registrando assim, o procedimento tomado por cada artista para dar ou não continuidade a ideias que ali ficaram. No trabalho, *El David* (fig. 2) do artista Diego Figueroa podemos perceber os diferentes procedimentos tomados por ele para desenvolver um trabalho que tangencia a mesma temática.

Entre Bienais

Em 2009 o artista participou da Trienal do Chile com o trabalho *Una exposición que se mueve*, onde exhibe suas obras audiovisuais nas televisões dos ônibus públicos em diferentes cidades chilenas. Dois anos mais tarde, esta proposta foi reelaborada para ser apresentada na 6ª VentoSul Bienal de Curitiba no Brasil com o título de *Entre Bienais: Uma exposição que se move entre a 6ª VentoSul Bienal de Curitiba e a 8ª do Mercosul de Porto Alegre*.

Dentre uma narrativa de quatro trabalhos apresentados para esta Bienal, *Entre Bienais* se caracteriza por ampliar seu território expositivo bem como

a inclusão de artistas que não foram convidados oficialmente para participarem desta bienal. São eles: Eduardo Basualdo, Melina Berkenwald, Toia Bonino, Eugenia Calvo, Andrés Denegri, Estanislao Florido, Gabriela Golder, Andrea Nacach, Karina Peisajovich, Silvia Rivas, Cintia Clara Romero, Inés Szigety, Graciela Taquini e Alejandra Urresti. Cristian Segura selecionou quatorze trabalhos em audiovisual de artistas argentinos, para serem exibidos nos circuitos fechados de televisão das linhas de ônibus e aviões que fazem o percurso entre Curitiba e Porto Alegre. Concomitantemente ambas as cidades sediavam suas Bienais, a do VentoSul em Curitiba, e a do Mercosul de Porto Alegre. Enquanto o passageiro foi em busca de suas poltronas rumo ao destino final de suas viagens, a arte foi em busca do espectador. Diferentes das salas oficiais de exibição que esperam os visitantes se adentrarem nos cubos escurecidos para tomarem contato com os vídeos contemporâneos, desta vez, as poltronas enfileiradas formaram o cenário propício para que o espectador acidental voltasse a sua atenção para a sequência de vídeos que duravam menos de trinta minutos. *Entre Bienais* sugere o transbordamento dos limites territoriais, uma exposição em trânsito, que expande o circuito expositivo para encontrar o espectador inesperado.

As novas possibilidades artísticas se ampliaram ao longo do século XX, deixando para trás os estilos artísticos que classificavam a arte de maneira mais nítida, seja pelo uso de materiais específicos ligados a arte ou por manter uma semelhança com trabalhos anteriores. Duchamp colocou em cheque a identidade da arte, mudando *a forma de linguagem para o que estava sendo dito*.⁵ Ao questionar a própria natureza da arte, os artistas apresentaram novas proposições permitindo assim, acrescentar novas concepções. Para Kosuth, *um trabalho de arte é uma tautologia, na medida em que é uma apresentação da intenção do artista, ou seja, ela está dizendo que um trabalho de arte em particular é arte, o que significa: é uma definição da arte*.⁶ Tendo a arte seu próprio contexto, não só o artista, mas o mundo artístico inevitavelmente também ganha mais liberdade de atuar nas múltiplas práticas, ora artista ora curador.

⁵ KOSUTH, Joseph. A arte depois da Filosofia. In: *Escritos de artistas: anos 60/70*. FERREIRA, Glória; Cotrim, Cecília, Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006, p. 217.

⁶ *Idem*, p. 220.

13 – A curadoria como procedimento artístico

FRANCISCO PABLO MEDEIROS PANIAGUA

Do artista e a construção dos múltiplos caminhos

Com apenas quatorze anos, Cristian Segura passou a praticar seu interesse pela arte ao trabalhar como voluntário no Museu Municipal de Tandil, na Província de Buenos Aires. Inicialmente executava *pequenas ações*¹, porém com dezenove anos, depois de acumular cinco anos de experiências neste campo institucional da arte, passou a desempenhar a função de coordenador de exposições. Aos vinte e três assumiu a direção geral deste museu, cargo que desempenhou durante 2001 e 2002. Já no primeiro ano de sua gestão o Museu Municipal de Tandil recebeu o Prêmio de Museu do Ano, conferido pela Associação Argentina de Críticos de Arte.

Em 2003, ao mesmo tempo em que deixava a direção do museu Cristian apresenta seu primeiro trabalho artístico, já com as características conceituais e temáticas que marcariam sua produção. Não por coincidência, *Valijita de ex director de museo* é um objeto semelhante a uma pequena maleta com o formato da planta/maquete do museu a que se dedicou por tantos anos. Percebemos materializado desde então seu desejo de seguir contribuindo

¹ Cristian relatou que neste período começou auxiliando na recepção ao público, na reposição de material sobre as exposições e em todo tipo de pequenas ações (como definiu), mas que ainda viria a descobrir que estas davam suporte direto ao funcionamento daquele complexo e ainda desconhecido sistema (o museu). Penso no que levaria um jovem de quatorze anos a interessar-se tão intensamente por este tipo de instituição. Segundo Cristian, em seu caso, não há uma resposta melhor do que por um genuíno interesse e curiosidade. Concordo, e considero que estas duas condições, qualidades ou pretextos acompanham o Cristian (artista) ainda hoje, como fundamental aporte em seus trabalhos.

para reflexão deste campo institucional.

Os múltiplos conhecimentos, físicos, técnicos, políticos e sociais adquiridos em meio, e a frente de um museu, conferiram-lhe a possibilidade de operar uma particular sobreposição de campos que integra sua condição de artista, gestor, curador e teórico da arte.

Surgem desse campo de aproximações e contatos inúmeras possibilidades que Cristian articula com extrema sensibilidade e inquietude. Assim, observando sua longa e intensa trajetória envolvida pela arte, podemos entender melhor a multiplicidade de suas pesquisas com materiais, procedimentos e linguagens que constituem seu percurso como artista em plena experimentação, sempre disposto a se reinventar e a reinstaurar as realidades que encontra em seus caminhos.

Das itinerâncias e seu gesto curador

Também é fundamental o entendimento de que Cristian Segura não pode ser reconhecido como um artista exclusivamente de produção em atelier, envolvido de forma individual em seus projetos. Ao contrário, em grande parte de suas criações aborda estruturas geograficamente distantes, para onde se desloca e realiza um cuidadoso estudo de teor *histórico e antropológico*, porém não o histórico e antropológico como registro técnico e documental, mas como algo que contém a história sensível daquele lugar e dos grupos humanos que ali estão ou estiveram – locando DVDs, viajando de ônibus ou avião, escrevendo sua caligrafia mais íntima. Sua interação nestes locais geralmente ocorre através de um *site specific*, que por vezes, alia um gesto curador que imbrica obras de diferentes artistas, resultando em um conjunto múltiplo em estratégias e processos de criação, também plural em suas visualidades e temáticas.

A primeira proposição a ser abordada neste contexto intitula-se *Videoarte Club*, realizada em 2007 na Galeria Florencia Loewenthal, em Santiago, Chile. Tratou-se de uma proposição em que Cristian mobilizou uma seleção de vídeos de vinte e três artistas argentinos. Depois de gravada em DVDs esta coletânea foi colocada em caixinhas devidamente catalogadas com dados do projeto, sendo dispostas lado a lado em prateleiras, como ocorre em locado-

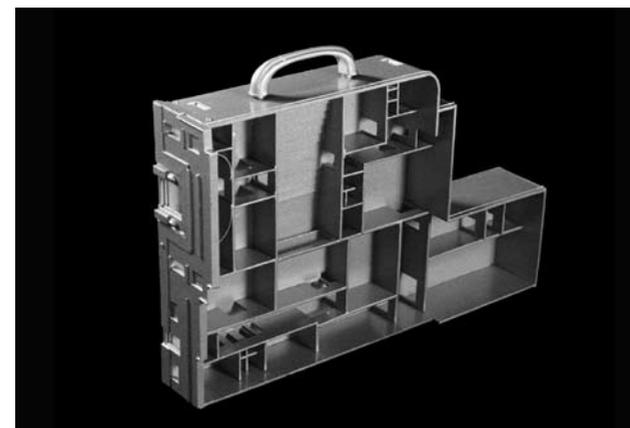


Fig. 1 – Cristian Segura. *Valijita de ex director de museo*, 2003. Objeto.

ras de filmes. O formato de exibição ao público também seguiu a lógica da locadora, sendo realizado através da locação destes DVDs.

Nesta ocasião, sua ação curatorial contemplou a artistas de diferentes locais do país, de diferentes gerações e trajetórias artísticas. Podemos perceber que sua seleção privilegia um amplo espectro da produção de vídeo arte argentina, o que pode também nos evidenciar seu cuidado com a múltipla representação desta linguagem, assim afastando o quanto possível este conjunto de uma visão única e estereotipada. Esta criteriosa seleção atenta mais do que a seu perfil curador, demonstra o cuidado com a seleção de um conjunto, que de certa maneira, aciona a história – permanecendo como memória particular e legado coletivo. Sem dúvida, seu traço curatorial manifesta os muitos anos em que passou observando e interagindo ativamente com o meio artístico. Em especial, durante o período em que trabalhou, vivenciou e geriu o Museu Municipal de Tandil, regendo aspectos referentes à seleção de acervo, projetos e exposições, também à preservação do patrimônio artístico.

Sendo *Videoarte Club* uma proposição de *site specific* compreendemos melhor o contexto da obra ao prospectar sobre as múltiplas articulações que o local da exposição pode engendrar. Assim, entendemos muitas das escolhas de Cristian como, as caixinhas de DVDs, a disposição nas prateleiras e principalmente sua opção pelo modo de exibição ser através de locação, pois



Fig. 2 – Cristian Segura. *Videoarte Club*, 2007. Detalhe.

recuperando a memória do lugar o artista descobriu que antes da Galeria Florencia Loewenthal ser criada, havia ali uma locadora de filmes. Dessa sobreposição de vetores que atuam e definem o espaço, da antiga locadora e da então galeria de arte, que Cristian opera, transpassa e redimensiona em *Videoarte Club*. Nesta, e em outras proposições do artista, podemos abarcar reflexões a cerca dos conceitos de *lugar* e *espaço* e das implicações entre um e outro.

Michel de Certeau discorre em *A invenção do cotidiano*² sobre as delimitações entre os conceitos de *lugar* e *espaço*. Assim, *lugar* seria a ordem em que se distribuem elementos fisicamente compreendidos nas relações de coexistência. Para elucidar ainda mais, reitera a máxima que postula: *dois corpos não ocupam o mesmo lugar*. Para o autor um *lugar* seria por fim a configuração instantânea de posições, numa implicação que denotaria estabilidade. Já o *espaço* remetaria a prospecção da existência de vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável do tempo. O espaço seria então um complexo jogo de variáveis, um conjunto ininterruptamente desdobrável e cambiante.

É deste fluxo de operações entre o lugar e o espaço que *Videoarte Club* ins-

² CERTAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 201

taurava-se e interagira com o público, podendo ter seu campo de atuação expandido para além das portas da galeria quando apresentava a possibilidade de ser levada para casa, de forma literal, sob a forma de locação.

Nesse sentido, aproveitando desta possibilidade de ampliação do contato convencional com a obra para fora dos limites físicos e institucionais do espaço legitimado à arte, não posso deixar de imaginar que algumas das pessoas que tiveram a oportunidade de levar esta seleção de vídeos para suas casas, possam ter realizado cópias não autorizadas deste conjunto. Dessa forma, podem ainda ter originado um novo circuito que dissolve a ordem lógica *artista/instituição/público*, passando a operar de maneira incontrollável e imensurável em uma nova ordem de circulação, composta de acionamentos horizontais no patamar *público/público*. E assim, poderíamos propor ainda outros campos de reflexão: deveríamos ainda chamar de *público* estes novos *agentes de disseminação da obra*? Este novo conjunto copiado (mesmo que completo) ainda seria *a obra*? Alguém ganha alguma coisa com este novo sistema? Alguém perde?

Além disso, poderíamos também observar que do imbricamento dos espaços propostos por Cristian, que resultam na *galeria/locadora* ou na *locadora/galeria*, surge uma saudável relação de coexistência e desequilíbrio, pois vemos problematizadas tanto as instituições que apresentam arte (no caso uma galeria, mas que poderia ser também um museu) quanto às locadoras. No primeiro caso, percebemos desestabilizada a condição tradicional dos espaços da arte que apresentam proposições artísticas apenas em seus domínios, através da proposição de uma nova forma de distribuição do conhecimento e interação do público com os objetos artísticos. No segundo, vemos transbordada a noção do empreendimento que comercializa fundamentalmente produções audiovisuais, distribuídas em larga escala e geralmente criadas segundo os clichês dos grandes estúdios, para então possibilitar aos associados o contato com obras de arte produzidas num contexto mais independente, experimental e heterogêneo.

Já em *Font art*, proposição iniciada em 2006, Cristian Segura apresenta um conjunto tipográfico, para uso em Mac e PC, que reúne uma coleção de letras escritas por diversos artistas argentinos contemporâneos. Trata-se de um projeto *in progress* no qual Cristian atua como artista, curador e arquivista

– gerando, ampliando e guardando continuamente este conjunto que a cada momento apresenta novas versões, expandido seus limites.

Exibidas em vinil adesivo aplicado sobre uma das paredes do espaço de exposição, estes conjuntos podem ser manipulados em um computador que permite ao público a escrita de suas próprias frases, que podem ainda ser impressas e levadas como registro material desta experiência com o conjunto preparado por Cristian.

Integram a versão 2.0 os artistas: Nicanor Aráoz, Melina Berkenwald, Erica Bohm, Gabriela Forcadell, Verónica Gómez, Martín Legón, Luis Lindner, Jorge Macchi, Leticia El Halli Obeid, Gustavo Romano, Cristina Schiavi, Tamara Stuby, Leila Tschopp e Nicolás Varchausky.

Em *Font art* o conceito de *índice* pode ser acionado, assim como em grande parte da produção artística de Cristian Segura. De um modo geral, segundo a teórica Rosalind Krauss o conceito de *índice* alude a um vestígio, uma presença ausente, algo que esta como um enigma ou uma contra forma. Em *Notas sobre el índice* a autora atenta para as origens da utilização de signos indiciários como recurso que pode instituir a presença:

La insistencia en utilizar signos indiciarios como medio para establecer la presencia comienza con el Expressionismo Abstracto, con sus depósitos de pintura en forma de improntas y huellas. Durante los años sesenta sigue contactándose esta preocupación, aunque con un sentido diferente, en la obra de Jasper Johns y Robert Ryman. Esta evolución constituye el antecedente histórico del fenómeno que estoy describiendo como característico del arte de los años setenta. Es necesario tener presente, no obstante, que hay una ruptura decisiva entre las actitudes respecto al índice del pasado y las actuales, una ruptura que tiene que ver con el papel de modelo desempeñado por lo fotográfico en lugar de lo pictórico.³

³ KRAUSS, Rosalind. *Notas sobre el índice*, em *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 227.

Entendendo as rupturas e as transformações que envolvem a utilização dos signos indiciários ao longo da história da arte, sobretudo depois da segunda metade do século XX, podemos articular a noção de *índice* proposta pela autora com boa parte das proposições de Cristian, pois muitas vezes é assim que o artista opera – manipulando indícios, rearticulando traços e registros dos personagens, objetos e espaços em que atua. Isto se confirma quando lembramos que a Galeria Florencia Loewenthal antes era uma locadora de vídeos, ou quando identificamos na caligrafia única dos artistas que integram *Font art* a sua presença ausente e expandida no tempo.

Mais uma vez podemos detectar em seus procedimentos operatórios indícios relativos às suas vivências e reflexões a cerca das instituições que promovem e abrigam a arte, observando que o artista estabelece sua proposição curatorial operando procedimentos de seleção, exposição e conservação de um conjunto de valor artístico e histórico. Reincide também nesta proposta a expansão da relação convencional entre o objeto artístico e o público, quando propicia a este a manipulação do acervo tipográfico do projeto, arquivado em linguagem binária, apresentando ainda a possibilidade de registrar fisicamente estas manipulações através de dispositivos de impressão, conferindo a *Font art* um amplo e ativo contato do público.

Outras duas proposições em que Cristian Segura desenvolve um processo curatorial são *Una exposición que se mueve* (Chile, 2009) e *Entre Bienais* (Brasil, 2011). A menção conjunta destas duas proposições ocorre pela semelhança conceitual e operacional dos dois projetos, que mesmo marcados por significativas afinidades apresentam especificidades que direcionam nossas reflexões a campos da arte que se complementam.

A primeira proposição, *Una exposición que se mueve*, integrou a I Trienal do Chile, realizada em 2009 sob a curadoria geral de Ticio Escobar. Neste evento que apresentava como principal conceito curatorial a expressão *Explorar los límites del arte*, Cristian exibiu uma seleção de vídeos nos circuitos fechados das TVs de ônibus intermunicipais que circulavam por médios e longos percursos ao longo do território chileno. Sendo a estrutura do projeto baseada na dinamicidade e na descentralização da apresentação de obras de arte, o artista não apenas instaurou um circuito não convencional de exibição, propondo mais uma vez uma reflexão às políticas institucionais de exposição,



Fig. 3 – Cristian Segura. *Font art*, 2006.

mas também possibilitou com seu projeto a análise de um sistema de disparidades geopolíticas resultantes de uma série de discrepâncias de contextos socioeconômicos (além dos político-culturais), que demonstravam efetivamente as áreas de concentração de acesso à arte, mas também suas descon continuidades e os grandes desertos.

Em *Una exposición que se mueve* Cristian propiciou de forma plena a vivência do tema da exposição, explorando os limites da arte, apontou para a reflexão a cerca dos limites políticos e geográficos por onde *transitava* a arte naquele país (Chile/2009), propondo também uma revisão sobre a abrangência da própria mostra idealizada pela instituição que abrigava seu projeto (Fundação Trienal de Artes Visuais do Chile). Ticio Escobar comenta em trecho do catálogo da mostra, que neste projeto Cristian apresenta *uma visão crítica das bienais, dos museus, da economia da arte e sua projeção pública*. De fato, e mesmo integrando a todos esses sistemas, Cristian não o faz de forma indiferente, pois atua criticamente diante das políticas institucionais que o requerem, propondo ampliações em suas estratégias de contato ao público(s) atuando para além das proximidades de seus espaços institucionais, também estreii-

tando relações entre equipamentos públicos e privados na tentativa de expandir e potencializar os campos de interação e abrangência social destas mostras expositivas (bienais/trienais).

A respeito destas grandes mostras de arte, em 2009, coincidiram suas exposições durante algumas semanas a Bienal de Cuenca (Equador), a Bienal do MERCOSUL (Brasil) e a Trienal do Chile. Todos estes eventos ocorreram de forma independente tanto em suas gestões administrativas e operacionais quanto em suas escolhas temáticas e curatoriais, e mesmo ocorrendo em territórios tão próximos e no mesmo período de tempo, tão pouco, ou nada, desenvolveram em comum em suas ações. Esta situação de afastamento entre eventos que mobilizam reflexões à arte, ocorrida na escala sul continental americana, também pode ser observada em contextos nacionais entre eventos que compartilham das mesmas fronteiras.

Foi neste contexto, em um mesmo país, que a proposição mencionada junto a *Una exposición que se mueve*, intitulada *Entre Bienais* (2011), encontrou seu campo de prospecção artística. Tratando-se de proposições semelhantes, ambas utilizavam meios de transporte coletivos como módulos temporários de exposição para uma seleção de vídeos reunidos por Cristian. Porém, em *Entre Bienais*, que apresentou obras de 14 artistas argentinos⁴, os deslocamentos geográficos aconteciam por vias rodoviárias e também aéreas, e não ao longo de todo país, mas entre dois pontos específicos do território brasileiro, que naquele momento sediavam grandes eventos bienais de artes visuais: a 8ª Bienal do Mercosul, na cidade de Porto Alegre (RS), e a 6ª Vento Sul/Bienal de Curitiba⁵, em Curitiba (PR) – sendo a este último vinculado o projeto de Cristian.

Realizadas em 2011, a 6ª Bienal de Curitiba⁶ teve como tema principal a expressão *Além da Crise*, enquanto a 8ª edição da Bienal do Mercosul⁷ atuou sob a proposta curatorial intitulada *Ensaíos de geopoética*. Cabe lembrar que

⁴ Eduardo Basualdo, Melina Berkenwald, Toia Bonino, Eugenia Calvo, Andrés Denegri, Estanislao Florido, Gabriela Golder, Andrea Nacach, Karina Peisajovich, Silvia Rivas, Cintia Clara Romero, Inés Szigety, Graciela Taquini e Alejandra Urresti.

⁵ www.bienaldecuitiba.com.br/2011/home/?secao=3&artista=30 em 20/02/2012.

⁶ Curadoria geral compartilhada por Alfons Hug e Ticio Escobar.

⁷ Curadoria geral de José Roca.

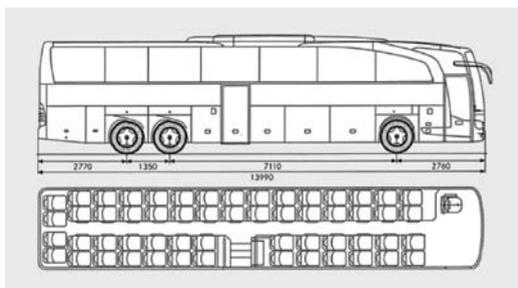


Fig. 4 – Cristian Segura. *Una exposición que se mueve*, 2009. I Trienal de Chile.

estes dois eventos possuem gestões e ações independentes, resultando em escolhas curatoriais e projetos artísticos distintos. No entanto, ao avaliarmos as duas propostas curatoriais (considerando o ano em questão) percebemos que são propostas que de certa forma poderiam ser complementares, ou ao menos ter seus sentidos confluentes mais bem explorados, mas que operando de forma isolada acabam gerando polos e zonas de vetores concorrentes em torno da representação artística, política e econômica requerida por cada evento. Novamente, podemos reconhecer seus esforços críticos construtivos como artista-gestor-curador no desafio de ampliar as estruturas de ação dos sistemas a que integra. Explorando os *espacios vacios* entre as duas Bienais (Curitiba e Mercosul) nos leva a suscitar uma possível revisão das estratégias de planejamento e ação destes, e de outros eventos, sobretudo aos que ocorrem geograficamente próximos e concomitantes, que ao estabelecer aproximações e contatos mais efetivos sem dúvida ampliariam suas inserções nas sociedades em que atuam.

Ainda explorando as possibilidades não convencionais de pertencimento



Fig. 5 – Cristian Segura. *Entre Bienais*, 2011. 6º VentoSul Bienal de Curitiba – 8º Bienal do Mercosul de Porto Alegre.

aos espaços expositivos institucionais e das mostras bienais, Cristian Segura apresenta na 11ª Bienal de la Habana (Cuba), em maio de 2012, seu projeto intitulado *Cabina de exhibición audiovisual*.⁸

Desta vez, Cristian apresenta um dispositivo experimental para mostra de obras audiovisuais, num contexto de utilização pública, individual e gratuita no ambiente urbano. Esta proposição da continuidade aos seus processos curatoriais a cerca da vídeo arte, sendo desta vez apresentado um vídeo de Cristian e outras produções de dez artistas de múltiplas nacionalidades⁹. Diferentemente de outras proposições de sentido operatório aproximado, os vídeos presentes nesta proposição serão compilados em um DVD que será distribuído gratuitamente ao público durante o evento.

De um modo geral, Cristian Segura define que seu pensamento artístico reflete fundamentalmente acerca de duas questões: a construção de musealidade e a produção de arquivo – associando a elas uma problemática difícil de ser enunciada, como é a crítica institucional¹⁰. Permeando estas questões, este texto buscou registrar apontamentos sobre a produção do artista

⁸ www.bienalhabana.cult.cu/?secc=artistas_amp&idArtista=20 em 18/04/2012

⁹ Regina Silveira (Brasil), Lucas Bambozzi (Brasil), Narda Alvarado (Bolívia), Elia Alba (República Dominicana / NY), Mario Opazo (Colômbia), Alfredo Ramos e Kasia Badach (Cuba), Silvia Rivas (Argentina), Nicolás Rupcich (Chile) e Yoshua Okón (México).

¹⁰ www.boladenieve.org.ar/artista/133/segura-cristian em 10/02/2012



Fig. 6 – Cristian Segura. *Cabina de exhibición audiovisual*, 2012. DVD. 11º Bienal de La Habana.

tendo como ponto de partida suas proposições de caráter curatorial, nas quais podemos perceber claramente que não apenas seleciona um grupo de outros artistas, reunidos sob um conceito expositivo, mas opera de maneira sensível, crítica e engajada com as questões fundamentais que norteiam seu trabalho.

As proposições tratadas aqui evidenciam suas marcantes experiências no campo museal – espaço institucional, artístico e afetivo em que Cristian se insere e incorpora como seu próprio lar, atelier e sala de exposição. Atuando de diversas formas no campo artístico, assume a condição de artista, gestor, curador e teórico, e deste conjunto múltiplo e inter-relacionado constrói um particular conjunto que confere aporte para sua obra, transformando-a em uma plataforma multidirecional de investigação e criação artística.

Seu gesto criador nos múltiplos e complementares contextos em que atua se apresenta em permanente estado movente, sempre dado a novas experimentações e descobertas. Assim, segue reinventando-se como artista fascinado tanto pelo caminho quanto pelo caminhar, entregando-se a observar o mundo e a rerepresentá-lo de forma que instaure um desassossego, um deslocamento para longe das convenções e obviedades que cercam as representações dos lugares e espaços já habitados, conhecidos e que pareciam

plenamente demarcados. Dessa forma, podemos inscrever sua trajetória de criações junto ao *conceito de diagrama*, proposto por Gilles Deleuze ao analisar a obra de Francis Bacon.

Neste conceito, Deleuze apontou para o gesto artístico como sendo capaz de fazer recomeçar a compreensão do que vem a ser uma obra de arte, abrindo todo um novo conjunto de investigações – uma catástrofe, um caos-germe. E a esta catástrofe, este caos-germe, o autor passou a denominar de forças ou diagramas¹¹, sendo estes uma possibilidade de *feito pictórico*, o gesto autoral do artista que de tanto insistir diante dos paradigmas da arte termina por instaurar uma presença, uma nova verdade, criando uma nova forma de representar o mundo e as sensações humanas. Deslocando a potência deste conceito de Deleuze para as referidas proposições curatoriais de Cristian Segura, podemos perceber que seu gesto criador sempre está comprometido com a busca da fundação de novas estruturas acerca de suas temáticas principais, as noções de musealidade e a produção de arquivo.

¹¹ DELEUZE, Gilles. *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007, p. 76.



14 – Cristian Segura, um viajante na trilha da arte contemporânea

SANDRA MAKOWIECKY

Escrever sobre o trabalho de Cristian Segura nos faz pensar em questões que transitam por toda a arte contemporânea. Rosângela Miranda Cherem, neste livro, diz que o século XX viu emergir uma linhagem de artistas inquietos e proliferantes que não podem ser reconhecidos por uma unidade temática nem estilística e que em têm o fato de utilizar diversos materiais e procedimentos, caracterizando seu trabalho por um jogo complexo onde a materialidade da obra e as implicações sobre linguagem que a suscita e/ou remete se encontram em incessante fricção. Complementa que Cristian Segura está inserido nesta linhagem e que toma a questão do espaço como um problema a ser pensado do ponto de vista conceitual e plástico e que seus trabalhos evidenciam transbordamentos e deslizamentos que percorrem as cidades e seus espaços expositivos, implicando desde os museus até o ateliê do artista, passando pelas galerias, meios impressos e virtuais.

Se há um denominador comum entre a obra de arte e a viagem perfeita, só pode ser o acaso. Ao ler sobre Cristian Segura, logo ocorreu falar de viajante. A arte do viajante é entregar-se ao desvio de rota que o leva a encontrar aquele lugar fora dos guias que vai fazer de sua jornada algo único. A viagem do artista contemporâneo é incorporar o acaso como parte de seu processo criativo. Para chegar ao viajante, teremos ainda que percorrer um caminho mais longo.

E em se tratando de arte contemporânea, produção de um artista jovem,

não foi possível dissociar da grande mostra que ocorre no Brasil em 2012. Maria Amélia Bulhões¹, em texto que fala da 30ª Bienal de São Paulo, faz uma pergunta: A arte é fruto de uma excepcionalidade? Para desenvolver seu pensamento, inicia dizendo que a arte contemporânea está colocando em crise esse valor que permeia o campo artístico desde sua origem no Renascimento, quando se apresentou a ideia do artista como gênio criador. Hoje, alguns setores defendem a permanência desse caráter excepcional da arte enquanto outros propugnam sua superação por modelos mais alinhados ao cotidiano e descomprometidos com grandes revelações. Complementa dizendo que a 30ª Bienal de São Paulo, com o tema de *iminência das poéticas*, curadoria geral do venezuelano Luis Pérez-Oramas e equipe, toma partido nessa disputa e assume a segunda linha. Disse o curador geral que *o destino da Bienal era achar um lugar que deveria estar entre o mercado, as feiras de arte e o museu*.² Um destino *entre lugares*, em um conjunto que questiona o ato artístico como excepcionalidade, assumindo uma participação mais inserida nas diferentes instâncias da sociedade, com práticas mais próximas à vida cotidiana, salienta Bulhões.

O curador diz que o princípio da Bienal não é impor diálogos, mas criar uma lógica de distâncias e proximidades. Para ele, a base da analogia é a dessemelhança, e a base da proximidade é o distanciamento. Para montar o conjunto expositivo da 30ª Bienal, a curadoria realizou uma arqueologia recente, apresentando vários artistas do início do século, que apontam tendências e abordagens. Por exemplo, coleções fotográficas de caráter antropológico, o colecionismo e as montagens, a *arte da terra* ou com os ambientes e instalações. A lógica organizacional da 30ª Bienal – por *constelações* de artistas cujos trabalhos dialogam e se tangenciam está clara na mostra. A repetição, a classificação, o ordenamento, o arquivismo têm presença garantida, sejam com conjuntos de imagens e objetos apropriados, seja na dinâmica de elaboração do trabalho, o que remete à ideia de repetição e diferença, em que a repetição faz a diferença, realizando na prática as propostas conceituais de Deleuze e Guattari. Para o curador da Bienal, a constelação tem duas razões e diz que

¹ BULHÕES, Maria Amélia. *Arte é fruto de uma excepcionalidade?* Disponível em: <<http://sul21.com.br/jornal/2012/09/a-arte-e-fruto-de-uma-excepcionalidade/>>. Acesso em: 28 set. 2012

² CYPRIANO, Fábio. *Bienal deve estar entre mercado, feira de arte e museu, diz Pérez-Oramas*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1146323-bienal-deve-estar-entre-mercado-feira-de-arte-e-museu-diz-perez-oramas.shtml>>. Acesso em: 04 set. 2012.

com toda reserva de saber da arte visual, incluindo cinema, a metáfora da linguagem é relativa, porque ela tem um limite. Se a arte é linguagem, então a linguagem é constelar, ela funciona por um sistema de elementos que marcam diferenças entre eles. Essa é uma descoberta da linguística estrutural. Durante muitos séculos se pensava que a linguagem era um sistema histórico e variável, até que se percebeu que todas as linguagens do mundo funcionam sistematicamente por relações de diferenciação binária ou ternária. *Se as obras de arte produzem sentido por relações, o destino delas é ser constelar, isto é, quando alguém entra em contato com a obra, imediatamente pensa em outra. Ninguém olha para ela sem criar relações*.³

Outro dado importante para constar nesta curadoria, além da influência de Deleuze e Guattari, é a importância do pensamento de Aby Warburg, um pensamento que marca o fim da história da arte como um sistema genealogista, formalista, que entende a arte como fruto de indivíduos geniais que se sucedem na temporalidade e que nascem, crescem e morrem. Isso acabou e então nasce um novo pensamento artístico que é mais ou menos constelar. Esse assunto tem a ver com o fim da modernidade, e na Bienal há muitas obras sobre o cansaço da modernidade ou ainda sobre como ser modernos. Warburg se deu conta que a antiguidade como tal não existia, ou seja, ela existiu, mas era inacessível. Ela só se fazia acessível por conteúdos presentes. Então, é essa deformação que ele percebe da antiguidade no renascimento e finaliza dizendo que a questão constelar tem a ver com Warburg. O curador da Bienal mencionou também que a contemporaneidade tem a ver com a densidade histórica e cita [o filósofo Giorgio] Agamben que diz que a contemporaneidade é uma *revenant*, você projeta uma luz sobre o passado que faz que ele volte, hoje, diferentemente. O entendimento, a partir da produção contemporânea, da pertinência de uma produção passada imediata, é o que o curador chama de arqueologia imediata. *É assim que o contemporâneo se constrói, não acho que seja apenas na chave da emergência absoluta. Ele se constrói também pela projeção e dessa espécie de retroprojeção, já que se entende melhor a pertinência de certas obras do passado com o olhar do presente*.⁴

Uma forte característica desta Bienal, senão a mais, é o caráter experimental

³ *Idem, ibidem.*

⁴ *Idem, ibidem.*

e a dimensão investigativa das obras expostas. São tendências conceituais e processuais que se desdobram em inúmeras poéticas individuais. São artistas que se perguntam sobre o mundo, sobre a vida e sobre arte; que não apontam respostas, mas fazem de suas reflexões práticas criativas. O curador faz menção a publicação que fizeram do tratado *Os Vínculos*, de Giordano Bruno, que é um tratado arcaico, mas sumamente importante para a teoria estética a partir do renascimento. Segundo ele, tudo se relaciona com tudo, mas para fazer vínculos é preciso saber qual a oportunidade dessa vinculação, qual é a distância e a justificativa. O problema não está no vínculo, completa. Para possibilitar os vínculos, estão presentes produções que dialogam e questionam momentos da história da arte e da tradição cultural ocidental, também encontram-se práticas que foram assumidas pelo meio artístico, apesar de terem sido concebidas totalmente à margem deste. O público tem várias possibilidades de acesso ao universo da mostra. Bulhões finaliza seu texto dizendo que o público pode fazer da visita uma rica experiência que tenta romper com o preconceito de uma arte contemporânea que ninguém entende.

Sobre a questão da excepcionalidade, diz o curador que o título *Iminência das poéticas* é hermético para a maioria das pessoas, pois se fosse totalmente claro, a chave estaria dada no título. Assim, *iminência* tem a ver com temporalidade e com experiência. Já *poéticas* é mais complicado, pois tendemos a simplificar. Mas elas não têm nada a ver com poesia. Poética é um instrumental que permite a qualquer pessoa, artista ou não, decidir como se expressar, no público ou no privado. E decidiram que a questão da poética seria pertinente porque, na mudança da arte moderna para a arte contemporânea, uma das coisas que se desconstrói ou questiona é a ideia da linguagem artística como algo excepcional e do artista como uma figura fora da tribo, que tem uma linguagem própria. A arte contemporânea tende a reivindicar a linguagem artística como uma linguagem ordinária. Por isso as práticas contemporâneas são mais inclusivas, são comentários do mundo. Assim, na Bienal, as poéticas são como os artistas se expressam. Por isso tomou-se a decisão de apresentá-los em processo, não em uma obra individual, mas várias. *Existem muitas bienais que abordam a política porque a arte contemporânea está virando discursiva. Mas o mundo continua tratando essa obra discursiva da mesma forma*

*que um Picasso, o que é uma contradição política e estética.*⁵ Diz o curador que seu posicionamento é de que não se pode tratar a arte discursiva como se ela não fosse discursiva. Se o questionamento das linguagens modernas passa pela reinscrição das linguagens artísticas no sistema de linguagens ordinárias, essa é a razão para selecionarmos obras de não artistas como o Arthur Bispo do Rosário ou o Fernand Deligny, finaliza.

Outro ponto muito importante e que fala diretamente ao que estamos tentando associar, diz respeito ao espaço dos museus. O curador da Bienal ao falar da montagem da Bienal, disse que tinha claro em não querer fazer uma estrutura labiríntica, mimetizando a estrutura da cidade, mas uma montagem funcional. Para o curador, São Paulo não é Veneza, nem Kassel, mas uma cidade impensável, em que seria necessário reconhecer o tecido antropológico e urbano onde essa Bienal acontece.

Sabíamos que tínhamos muitas obras que se manifestam como acervo, como arquivo. Sabíamos que essa é uma bienal com aposta na contemporaneidade que passava por uma reflexão da arqueologia imediata e de história, então buscamos trabalhar com museus que abordam a história da cidade. Queríamos realizar parcerias com instituições emblemáticas da cidade, como a Faap e o Instituto Tomie Ohtake e então decidimos quais projetos seriam pertinentes nelas. Como o Tomie Ohtake trabalha com design, educativo e arte, o Bruno Munari era lógico. Porque a Faap possui residências e é uma escola emblemática, os trabalhos do Xu Bing, do José Arnaud Bello e do Robert Smithson faziam sentido lá. Ainda há obras que funcionam nas derivas e em lugares emblemáticos.[...] Finalmente, desde o início queríamos usar acervos de museu para colocar obras e o único que acabou dando certo é o Masp, onde a Jutta Koether fez um trabalho para dialogar com uma obra da coleção do Nicolas Poussin.⁶

Vemos assim a atualidade da postura do artista Cristian Segura, que através de seus trabalhos, procura questionar e refletir sobre o museu enquanto es-

⁵ *Idem, ibidem.*

⁶ *Idem, ibidem.*

paço expositivo, sobre sua localização e articulação no espaço urbano, sobre suas deficiências e vulnerabilidades, sobre o público visitante, sobre a organização interna dos diferentes setores do museu e também de como trabalham os funcionários que atuam nestes espaços, além de discutir a gestão e as políticas culturais pensadas especificamente para museus, em diversos países. Patricia Peruzzo Lopes, em artigo neste livro, diz que *visitar um museu é como realizar uma viagem para um país desconhecido, com culturas e pessoas tão distintas de seu próprio meio, onde seu olhar é como um olhar de um viajante estrangeiro, curioso, aguçado e inquieto*. Menciona Flávio de Carvalho que conta que *o homem em vôo sente-se superior porque enxerga a cidade e o mundo das coisas como se enxergasse através de um organismo transparente* e o compara com o observador que visita pela primeira vez um museu ao trabalho de um arqueólogo.

E nesse ponto, criamos novamente vínculo com a figura do viajante. Não apenas ele, Cristian, mas Anselm Kiefer, com imagens que sempre fazem lembrar do tema. Como sabemos, a percepção não é um registro passivo do mundo exterior. Ela depende dos modos pelos quais a inteligência é provocada e está preparada para discriminar. No século XX os pintores viajantes são substituídos pelos fotógrafos e um conhecido artista estrangeiro estimulado pela paisagem brasileira é o alemão Anselm Kiefer, nas décadas de 1980 a 1990, que produziu uma série ambiciosa de obras suscitadas pela paisagem brasileira. Sobrevoando a cidade de São Paulo em 1987, elabora fotografias que serviram de base para obras que executou até 1998, em que introduz a figura de Lilith (fig. 1), personagem mítico da primeira mulher de Adão. Para Aguillar, Kiefer inscreve-se, mesmo sem pretender, na tradição dos artistas viajantes e encerra, por enquanto, 360 anos após os holandeses, um ciclo brilhante da história da pintura da paisagem brasileira.

A excitação que o artista diz ter sentido ao descobrir São Paulo do alto do edifício Copan, projetado por Niemeyer, orientou sua visão do caos, do silêncio, da escuridão e do vazio urbanos, que a figura mitológica de Lilith parece simbolizar. Figura etérea a ponto de desaparecer dentro dos vestidos brancos em que flutua sobrevoando a cidade, Lilith, como o artista, só observa a cidade



Fig. 1 – Anselm Kiefer. *Filhas de Lilith*. 1998. Técnica mista 135,5 x 158,5. Coleção Raquel Nosek. São Paulo (AGUIJAR, 2000, p.298).

de uma prudente distância⁷

Oportuno neste ponto, destacar um pensamento de Jean Galard

A filosofia de Kant fez da distância um fator essencial da percepção estética (por causa dessa distância é que a experiência estética pode ser qualificada de ‘desinteressada’). Para ele, grande parte do pensamento sobre a arte, no entanto (o de Nietzsche em particular), e grande parte da atividade artística opuseram-se a esse distanciamento do objeto estético. Assim, a ‘paisagem’, tal como existiu e prevaleceu durante cinco séculos, parece, hoje em dia, ‘desfeita’. Desfez-se, decompôs-se, sob o efeito de uma vontade de apreender o espaço de modo diferente. E talvez tenha sofrido sua primeira derrota quando, em vez de permanecer a uma distância fixa, o espectador começou a mover-se (Proust percebeu claramente que de um carro em movimento surgem coisas muito diferentes da paisagem tradicional). Pode-se conceber uma pai-

⁷ AGUIJAR, Nelson (org.). *Mostra do Redescobrimento: o olhar distante - the distant view*. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 288.

sagem dinâmica? Uma paisagem feita para o homem que voa? A cidade continua sendo um 'espetáculo' (isto é, um objeto firmemente mantido a distância do espectador) quando Anselm Kiefer a sobrevoa, a afasta, a abala? O que vem a ser uma paisagem (a de São Paulo?) sob a passagem de Lilith? ⁸.

O artigo mencionado neste livro alude a que o trabalho de Cristian Segura dá a impressão de ter uma visão parecida com a do homem em vôo que se refere Flávio de Carvalho⁹, porém é como se estivesse sobrevoando e pousado na superfície ao mesmo tempo, quando realiza uma obra como *Mirador urbano. La (ex)posición del espectador* (ver p. 215) onde o observador está em uma situação antagônica, observando e sendo observado.

Talvez Cristian Segura esteja questionando essa noção de sentido mais amplo, permitindo que uma pessoa possa, mesmo estando imersa numa situação, ter uma visão de seu entorno que não seja limitada e enxergue simultaneamente vários pontos de vista. Flávio de Carvalho acredita nos detalhes como resíduos reveladores da ideia de um todo, os ossos do mundo que oferecem recordações que iluminam o presente. Cristian parece bagunçar essa ordem sugerindo uma mirada do presente dentro do próprio presente, criando um campo para proporcionar esse ponto de vista, diz Patricia Peruzzo Lopes, com o que podemos compartilhar vínculos de pensamento. Viajar é uma experiência que pressupõe um tipo de exploração de território desejada e intencionalmente buscada, que se consolidou a partir da modernidade. A viagem inaugura um tipo de relação com o entorno, com o deslumbramento, de interesse por descobertas e por sua documentação. A categoria artística paisagem é fruto de uma subjetivação: ela não acontece na natureza, mas requer um processo que passa pela subjetividade do artista. Pressupõe uma apropriação e uma reconstrução. Para que a paisagem exista, é necessário reunir um homem, um ponto de vista e, sobretudo, uma narrativa que possa nomear o que o homem vê e sente; um relato que logre colocar por terra a ameaçadora, insuportável separação entre homem e natureza.

⁸ GALARD, Jean. O olhar distante In: AGUILLAR, Nelson (org.). *Mostra do redescobrimento: o olhar distante - the distant view*. Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo: Associação Brasil 500 anos artes visuais, 2000. p.36-63.

⁹ CARVALHO, Flávio de Rezende. *Os ossos do mundo*. São Paulo: Antiqua, 2005.

Sendo a paisagem uma narrativa alinhavada através de uma soma incompleta de saudades próprias ou alheias, de memórias e de perdas, de iluminações e de apagamentos, essa ficção - a paisagem - se tornaria a separação entre o homem e a natureza ambígua, imprecisa, porém aceitável, pois o que vemos não se basta apenas em vermos.¹⁰

Os trabalhos de Cristian Segura sugerem uma percepção que transgride a percepção direta, com um componente meditativo claro: a presença do observador, que ativar o espaço, torna-se parte implícita das ordens de medidas propostas.

Com contornos escorregadios, resta apreender que, mais do que um procedimento, uma técnica, uma tendência estilística, a arte contemporânea é uma postura. Algo que se desdobra em ações diversificadas, mas cujo ponto de partida é a tentativa de se colocar de modo mais consciente e crítico diante do próprio meio. Podemos reconhecer nas propostas de Cristian Segura, que estas assumem uma direção ficcionalizante, mesmo quando se inserem em espaços conhecidos das cidades e museus. Em José Antônio Van Acker, no texto *Do específico na arte*¹¹ encontramos umas ponderações pertinentes ao que aqui se enfrenta, em se tratando de entender o aspecto ficcional na obra de arte e de Cristian Segura, em especial. Diz ele :

Mas em que consiste então este Próprio e Único da Arte? O Próprio e Único da Arte, aquilo que lhe é específico, aquilo que, digamos, confunde-se com ela é, ao nosso ver a *ficção*. A *ficção* não existe fora da arte. Não existe nas *outras coisas*. As *outras coisas* ou são, ou não são. A Arte (a *ficção*) é sem ser e, sem ser, é. Fazer Arte é fazer com que seja aquilo que não é; e fazer com que não seja aquilo que é. Toda atividade artística atua sempre nessa região média entre o ser e o não ser. [...]. A irrealidade, na Arte, não é mentira, é um dispositivo, um dispositivo inerente ao próprio ser

¹⁰ MELENDI, Maria Angélica. Entre jardins e pântanos: paisagens alteradas. In: *Paisagens, desdobramentos e perspectivas contemporâneas*. Bulhões, M. A. e Kern, M.L.B. (orgs). Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010, p. 193.

¹¹ ACKER, José Antônio Van. *Do específico na arte*. Disponível em < Kislansky. Blogspot.com> Acesso em 27.jan.2012.

da Arte, e graças ao qual nos vemos libertados da contingência dos fatos sem que com isso percamos a sua essência.

Estamos falando de arte contemporânea, de arte mais hermética, de criar vínculos e relações, de constelações, de cidades, espaços, paisagens e viagens. Como falar de viajante sem falar de paisagem? Como criar estes vínculos? A arte trata de ficções, mas de ficções verídicas. A paisagem é um dado da natureza. A chamada *estética* é o produto desse olhar distante. Carlos Drummond de Andrade aponta com tanta exatidão quanto concisão para esta metamorfose: *Esta paisagem? Não existe. Existe espaço vacante, a semear de paisagem retrospectiva*. Já para Jorge Luís Borges *A paisagem [...] não é nada mesmo. A palavra paisagem é a decoração verbal que imprimimos ao visual que nos rodeia [...] a paisagem é uma mentira*¹², pois o artista já tem um repertório convencional das formas básicas que permanece indispensável para ele e serve de ponto de partida, como foco de organização.

O que é a paisagem? Será que diferentes pessoas, ao olharem uma mesma paisagem, obterão uma mesma imagem? Mesmo desenvolvendo-se a partir de observações diretas da natureza, a paisagem é sempre fruto da subjetividade e, como tal, decorre de um processo que envolve as experiências pessoais de cada um. Esse procedimento pode iniciar no pensamento (memória) ou na natureza (fotografia), mas seu resultado pressupõe uma apropriação e uma reconstrução. Como produto cultural, a paisagem está sempre impregnada de determinantes culturais e sociais, que expressam experiências de convívio com o meio ambiente. Ela expõe uma forma de relação com a natureza, uma maneira de olhar o mundo e de recriá-lo. Cristian Segura, ao elaborar trabalhos no espaço público interfere na paisagem.

Cristian Segura elabora trabalhos que fazem alusão a ambientes reais ou imaginários, fixados pelos recursos de produção e reprodução de imagens. A noção de paisagem faz-se presente através dos recursos fotográficos e das mídias digitais. Sua produção artística esta ligada à representação do espaço, quando percorre cidades e seus espaços expositivos, implicando desde

¹² GALARD, Jean. O olhar distante In: AGUILLAR, Nelson (org). *Mostra do redescobrimento: o olhar distante - the distant view*. Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo: Associação Brasil 500 anos artes visuais, 2000. p. 54.

os museus até o ateliê do artista, passando pelas galerias, meios impressos e virtuais. Nestes, utiliza recursos e suportes variados, problematizando o conceito de paisagem e conseqüentemente, trazendo contribuições relevantes para o campo da história da arte. Percebemos trabalhos que tratam das formas de apresentação e de representação de paisagens reais ou fictícias existentes em diversos locais/cidades, registros fotográficos dos ambientes naturais e urbanos, assim como outros em que se debruça sobre a concepção e execução de ambientes que alteram a paisagem natural.

Os olhares sobre a obra de Cristian Segura neste livro percorrem desdobramentos como o artista e o espaço da cidade, espaço público, *site specific*, dispositivos para reposicionar o olhar; o artista e o lugar dos museus; o artista e o elemento modificador; o artista e a experiência multisensorial; o artista e as curadorias. São muitas vertentes. Destas, a opção deste texto recai sobre o artista e o espaço público e o artista viajante, que não foi abordado, mas foi outro desdobramento que surgiu. A paisagem presente na arte contemporânea, não constitui meramente um registro de um cenário geográfico, mas sim um fator que determina a identidade do homem, com a qual estabelece um diálogo contínuo. Não se busca realizar o *retrato* da paisagem, mas sim a *paisagem que está dentro*, nossa própria paisagem interior, que registra o paradigmático de um território ou um tipo de momento especial que faz com que um determinado lugar seja único.

Para Anne Cauquelin, em *A invenção da paisagem*¹³, a noção de paisagem e a sua realidade apreendida são de fato uma invenção – um objeto cultural sedimentado, tendo a sua função própria, a de garantir permanentemente os quadros da percepção do tempo e do espaço. Ela foi pensada e construída como um equivalente da natureza; assim, graças à paisagem, teríamos um olhar verdadeiro sobre as propriedades da natureza. A paisagem foi assim concebida para inaugurar uma prática pictórica que acabou por influenciar nossas categorias cognitivas e espaciais. Ao detectar os sinais que se apresentam sob a ideia de paisagem – a preocupação ecológica, as abordagens distintas da natureza, do real e de sua imagem no mundo contemporâneo –, a autora sugere uma nova forma de pensar a arte e o homem ante as transformações tecnológicas e perceptivas que introduzem outra maneira de

¹³ CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

perceber o fenômeno artístico. Contudo, *a virada – tecnológica –, longe de destruir o ‘valor paisagem’, ajuda, inversamente, a demonstrar seu estatuto (...) a tecnologia põe a paisagem a salvo de um retorno a uma natureza da qual ela, a paisagem, seria o equivalente exato*¹⁴. Para a autora, a paisagem esta inteiramente submetida às convenções pictóricas e literárias e depende de um certo estado de cultura. Ao fazer referência à elaboração de um filme, por exemplo, com a utilização de muitos recursos tecnológicos, defende que no fundo, usamos toda a tecnologia para ao fim chegar a uma cena de paisagem que seria possível ver naturalmente, sem nada deste aparato tecnológico. A paisagem *é cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação projetado sobre mata, água, rocha*¹⁵, constituindo-se como *artifício*, até *construção retórica*, portanto longe de uma substância ontológica e eterna, anterior ao homem. Pensar a paisagem implica uma nova ambiência, em que a paisagem se apresente como *simulação*, espaço de *produção de uma imagem* e não mais simples reprodução.¹⁶

A ênfase passou a cair não já na *reprodução* mas na *repetição* de valores e de formas. Eis o autêntico *theatrum philosophicum* da mundialização [...] Nesse cenário pós-autônômico já não se debatem formas mas forças. Essas forças chamam-se imagens. [...] Em seu último livro, *Signatura rerum*, o mesmo Agamben nos alerta: a maneira menos criativa de ler os desdobramentos de Mnemosyne consiste em vê-los como um repertório iconográfico, em que a questão relevante seria a origem e evolução de um tema. O mais pertinente, entretanto, é reparar que nenhuma dessas imagens é original, mas nenhuma delas é mesmo réplica ou passiva reprodução de uma matriz, do que se conclui ser indecidível o estatuto de criação e ato, original e performance, já que as imagens seriam então híbridos de arquétipo e fenômeno.¹⁷

O ato de olhar e perceber uma paisagem já é permeado culturalmente por manifestações anteriores de *situações de passagem*, de acordo com Cauquelin.

¹⁴ *Idem*, p. 16.

¹⁵ SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das letras, 1996, p. 70.

¹⁶ CAUQUELIN, Anne. *Op. cit.*

¹⁷ ANTELO, Raul. *As imagens como força*. Texto da palestra ministrada na Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, set. 2008, 17 p (pré-print).

*Só vemos o que foi visto e o vemos como deve ser visto*¹⁸. Fernando Pessoa escreveu que *As viagens são os viajantes. O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos*.

[...] a paisagem não é o lugar físico, extensão que se vê desde um sítio, mas uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar. Portanto, a ideia de paisagem não se encontra tanto no objeto como no olhar. Não é o que está diante, mas o que se vê¹⁹.

A perspectiva mais a linguagem é que formam a paisagem tal como a percebemos: ela é um enunciado cultural. Para Cauquelin, o que está implícito quando falamos em paisagem é a crença de que estamos usando apenas nossos sentidos ao admirá-la. Paisagens podem, então, ser analisadas como uma construção.

O que não impede que possamos pensar a paisagem de forma filosófica. *A filosofia se reterritorializa no conceito. O conceito não é um objeto, mas um território*²⁰. Há todo um pensamento especializado ou feito por paisagens, das passagens benjaminianas aos platôs deleuzianos. As paisagens são formas irregulares e fluidas, são lugares onde se vive ainda que não sejam necessariamente lugares geográficos.²¹ Inicialmente, consideramos a paisagem como a apresentação culturalmente instituída dessa natureza que nos envolve e a emergência do sentido estético da natureza como paisagem nasce da separação entre homem e natureza a partir do Romantismo, quando a natureza se mostra a um ser que contempla vivenciando sentimentos. Nós nos transportávamos pela paisagem para participar da natureza livre e verdadeira, distanciada dos seus imperativos utilitários, levados por um desejo de integração e totalidade, mesmo quando isso não era mais possível, como acontece hoje em dia, constituindo-nos em grande medida como personagens contempladores. Somos sujeitos de contemplação.²² *A paisagem é mais do que um estilo de pensar e escrever*,

¹⁸ CAUQUELIN, Anne. *Op. cit.*, p. 96.

¹⁹ MADERUELO, Javier apud Bulhões, M.A. Poéticas da paisagem em territórios digitais. In: *paisagens, desdobramentos e perspectivas contemporâneas*. Bulhões, M. A. e Kern, M.L.B. (orgs). Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010, p. 275.

²⁰ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *O que é Filosofia*. São Paulo: Editora 34, 2000, p.97.

²¹ LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Universidade de Brasília, 2007, p. 134.

²² SUBIRATS, Eduardo. *Paisagens da solidão*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1986, p. 60.

é uma forma de viver à deriva, entre o banal e o sublime, a materialidade do cotidiano e a leveza do devaneio.²³ Constata-se assim, uma proximidade de pensamento entre os autores mencionados, quando se diz que a paisagem é uma invenção.

A dimensão sensível inerente a toda e qualquer paisagem depende também da educação visual do observador. O mundo exterior só passa a estimular o artista quando intuído ou percebido através de códigos culturais dele. Este argumento auxilia na compreensão de que toda paisagem decorre de um encontro entre o que é dado a ver e o que a cultura legítima no que é visto. É este ponto que nos interessa especialmente. Apreciar uma cidade proporciona isso. Percorrer uma cidade é fazê-lo como um fisionomista, pois os objetos sempre contam uma história. O filósofo Michel de Certeau,²⁴ também já mencionado em artigo de Judivania Maria Nunes Rodrigues, neste livro, dá uma conotação muito apropriada ao ato de caminhar, que relaciono com a viagem. Tanto a caminhada como as viagens seriam como a formulação de um discurso simbólico. A experiência do corpo no espaço, para ele, articula outros tempos, resgata memórias que acompanham os ritmos dos passos e, portanto, o imaginário atualiza-se no percurso urbano. Em outras palavras, o espaço para Certeau é o lugar praticado, o lugar vivido. Rousseau também se deteve a analisar o passeio, que para ele, são elos que organizam as vistas resultantes das paradas momentâneas do caminho. Como um caminhante solitário, lança luzes sobre um possível sentido existencial vivido nas imagens do caminho. Este texto de Rousseau é bem elucidativo: *Nossa existência nada mais é do que uma sucessão de momentos percebidos através dos sentidos*²⁵. Potencialmente, cada trajeto pode revelar muitas coisas, cada objeto é passível de múltiplas apreensões. Entre as muitas oportunidades que se apresentam no decurso de um passeio, o que emerge do lugar é a projeção do viajante e a afinidade que encontra no que vê, seja reconhecendo na natureza um lugar já registrado, seja colocando-se em um ponto de vista de alguma pintura. Diz Sansot que *a paisagem é uma oferta do ser sensível, que se situa a meio caminho da esfera da presença e da representação*.²⁶

²³ HIRSCH APUD LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Universidade de Brasília, 2007, p. 134.

²⁴ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

²⁵ ROUSSEAU, Jean Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Brasília: Universidade de Brasília, 1986, p. 294.

²⁶ Sansot apud BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. 3 vol. São Paulo: Fundação Odebrechet com Metalivros, 2000, p. 20.

É desta natureza o estranhamento da viagem: nunca é relativo a um outro, mas sempre relativo ao próprio viajante; afasta-o de si mesmo, deflagra-se na extensão circunscrita de sua frágil familiaridade, no interior dele próprio. O distanciamento das viagens não desenraiza o sujeito, apenas diferencia o seu mundo [...] quando, é verdade, ele não se mostra demasiado compacto – e defendido – para deixar penetrar o tempo.²⁷

Muitos artistas confirmam o proveito de processos inerentes à condição do viajante ao estranhamento da paisagem. A condição da viagem equivale a um olhar desacostumado ao meio, predisposto a maior visibilidade que a do habitante. Talvez se trate de um olhar que, sendo novo, é capaz de perceber o que os olhos acostumados já não notam mais. Seja como for, não se pode ser indiferente a ele. Com a viagem deixa-se a rotina e a identidade para trás, para redescobri-las em outra cultura, em meio ao estranhamento que a nova cultura causa em contraste com a própria cultura do viajante.

Entre o olhar muito afastado que se engana, e o olhar muito próximo que se acostuma até nada mais enxergar, qual é a distância certa? A distância aqui considerada é mental e psicológica. Creio que Cristian Segura nos apresenta este problema de forma mais clara. Afinal, as nossas cidades vistas através dele reaparecem. Curitiba se mostrou de outra forma. Qual a distância certa? Esse é o ponto de partida de *Olhos de Madeira*, do historiador Carlo Ginzburg²⁸ (2000). Mais indicativo que o título é o subtítulo: *Nove reflexões sobre a distância*. No caso de Montaigne, a distância se refere à capacidade de alheamento, de estranhamento, a fim de impedir que os hábitos e os automatismos cotidianos cancelem nossa percepção. Portanto, ao estar aberto para deixar penetrar o tempo, o mundo do viajante poderá então, rearranjar internamente seus fundamentos a cada nova experiência significativa, a cada novo deslocamento. Viajar não é então, um simples deslocamento de corpos, mas, principalmente, uma aventura do espírito.

²⁷ CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Aduato (org). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 359.

²⁸ GINSBURG, Caelo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Georg Simmel,²⁹ ao estudar as cidades italianas, engloba, além da obra de arte, também a própria sociedade, enquanto experiência estética. Compreende-se deste modo a validade da opção de Simmel pela cidade como obra de arte. Para Simmel, a estética da metrópole moderna resultará da capacidade dos sujeitos para resistirem a lógica individualista, calculista, anônima e mesmo psicologicamente perturbadora que domina as interações na grande cidade, ou seja, será aquilo que for a qualidade estética das formas de interação que nela os sujeitos sejam capazes de forjar. Cristian Segura, na imagem que construí, de um viajante que em suas viagens, entrega-se ao desvio de rota que o leva a encontrar lugares onde incorpora o acaso como parte de seu processo criativo, tenta impedir que nossos hábitos e os automatismos cotidianos cancelem nossa percepção. Seus trabalhos apresentam-se como um espaço para a discussão e reflexão artísticas, lugar da tensão do inusitado e da permanente ressignificação das coisas. Faz também uma aposta no papel da arte como entendimento de nossa época. Podemos afirmar que um dos propósitos, ou constituintes da linguagem artística é a possibilidade de fazer estranhar a nós mesmos. Estranhar, numa acepção ampla é experimentar o novo, o não conhecido, e é também não reconhecer o que nos é familiar. Mudar a perspectiva de nosso olhar.³⁰ Essa cidade contemporânea é puro espetáculo escolhendo um olhar as vezes programado, mas sempre projetado. Alguns artistas produzem obras que guardam uma prudente distância do mundo e não se deixam macular pela sujeira e nem pelo ruído. Todos eles, a princípio, apresentam o fazer artístico como uma inquietação e pesquisa de novos olhares e materiais, mas também afirmam e refletem a relação, sempre renovada, entre arte e vida, preservando uma distância que parece ser necessária, ou inevitável. A paisagem é um fenômeno tipicamente moderno, tendo se desenvolvido no Ocidente com a expansão do conhecimento científico, a dessacralização da natureza e a instauração da vida social urbana. Ela emerge como paradigma da modernidade, da experiência intimamente subjetiva que transgride a concepção religiosa do pecado ou da criação divina da natureza e permite ao homem descortinar o espaço, segundo uma nova perspectiva e

²⁹ FORTUNA, Carlos. Dossier Simmel: A estética e a cidade. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 67 Dezembro de 2003, p. 101-127. Coimbra, Portugal. ISSN 0254-1106.

³⁰ REIS, Paulo. Estranhamento – curadoria da exposição coletiva inserida no programa Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 2001/2003, no Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Disponível em: <http://www.agora.etc.br/revista_online/res_01.html>. Acesso em: 23 mar 2003.

lhe sugerir o sentimento de liberdade e de apropriação de mundo.³¹

A mudança das relações do homem com a natureza processa-se também, graças ao modo de vida na cidade, que funciona como espaço relativamente independente, no qual o contato com a natureza não é mais profundo e passa a se constituir como fato do passado. Recuperar a natureza significa construir uma relação que tem por base a perda, o não pertencimento, e reinventá-la no plano simbólico e estético.³²

Maria Lucia Bastos Kern, no artigo *As invenções da paisagem na modernidade*³³, ao analisar modalidades de paisagem nas artes visuais nas obras de Joaquim Torres-Garcia (enquanto memória e lugar) e Xul Solar (paisagens imaginárias e místicas), conclui seu artigo dizendo que a pintura de paisagem na modernidade se constitui numa construção estética, permeada pelas possibilidades de pensar, de perceber e sentir o mundo, suas crises e as distintas soluções planejadas. Todas essas questões articuladas a elementos selecionados da natureza possibilitam aos artistas a invenção subjetiva de paisagens, porém conectadas com suas poéticas e finalidades éticas e coletivas. As formas visíveis da pintura de paisagem nada mais são do que representações de convicções invisíveis, distantes da natureza propriamente dita, sem deixar de revelar as relações do homem com a mesma.

Ao nos determos sobre um artista, um viajante e sua arte do acaso na trilha da arte contemporânea, percebemos sua inserção em um circuito que sai do banal e se apresenta com uma atualidade surpreendente, onde suas ficções verídicas nos dizem que ele faz com que seja aquilo que não é; e faz com que não seja aquilo que é, atuando sempre nessa região média entre o ser e o não ser, ativando um dispositivo inerente ao próprio ser da Arte, e graças ao qual nos vemos libertados da contingência dos fatos sem que com isso percamos a sua essência.

³¹ KERN, Maria Lucia Bastos. As invenções da paisagem na modernidade. In: *paisagens, desdobramentos e perspectivas contemporâneas*. Bulhões, M. A. e Kern, M.L.B. (orgs). Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2010, p. 119-149.

³² JACOB, Michael. *Le paysage*. Genebra: Infolio, 2009. p. 34-50.

³³ KERN, Maria Lucia Bastos. *Op. cit.* p. 148-149.



15 – E ainda as experimentações

CRISTIAN SEGURA

Estamos chegando às últimas páginas desta publicação concebida como uma coletânea de artigos sobre Cristian Segura, com quem mantivemos contato ao longo do segundo semestre de 2011 e cuja interlocução mais próxima ocorreu num seminário temático que explorou com maior detalhamento sua poética e fatura numa semana de dezembro daquele mesmo ano. Cabe destacar que o raciocínio formulado em cada texto só foi possível porque o artista acompanhou e forneceu os dados necessários de modo muito atencioso e paciente. Ciente da lição duchampiana de que entre a concepção e a realização da obra há um intervalo ou lapso a que se chamou de coeficiente, o qual também ocorre entre sua proposta e a assimilação pelo espectador, jamais interferiu em nenhuma das abordagens que aqui compareceram.

Quase um ano depois desta empreitada é difícil acabar a conversa, os sentidos permanecem abertos à aventura da formulação interpretativa e do pensamento, ainda há muito para explorar e desdobrar. Todavia, consideramos que uma boa maneira de finalizar seria apresentar os trabalhos que se seguiram ao referido seminário, confirmando o potencial de experimentação contínua. Com a palavra, o próprio artista:

Cabina de exhibición audiovisual. Es una obra comisionada por la 11^o Bienal de La Habana que consta de dos partes. Por un lado, una doble cabina de proyección de piezas en video, de uso individual, para el Pabellón Cuba, al que asiste, mayormente, el público especializado. Por el otro, su edición en DVD, para uso doméstico y de distribución gratuita, para alcanzar a un público más amplio, heterogéneo y diverso, habida cuenta de que en la isla, después de la crisis económica de los 90, han proliferado los hogares multi-generacionales.

La programación comprende, además de mis videos, los de 10 artistas que invité especialmente para la ocasión (11 de mayo al 11 de junio de 2012). Ellos son, Elia Alba (DO/US), Narda Alvarado (BO), Lucas Bambozzi (BR), Yoshua Okón (MX), Mario Opazo (CO), Alfredo Ramos & Kasia Badach (CU), Nicolás Rupcich (CL), Silvia Rivas (AR) y Regina Silveira (BR).

Este proyecto incrementa las experiencias que he venido realizando en los últimos años en relación a la conceptualización y construcción de estructuras portátiles de exhibición y de otras formas de circulación o distribución de obras audiovisuales.

El museo en ruinas 3D. Es una obra diseñada para otro tipo de infraestructura expositiva, como es una revista de arte (*art.es international~contemporary~art* N°52) que se edita en Madrid y se distribuye en más de 60 países. Se trata de un proyecto especial para la portada y 12 páginas interiores, tomando como punto de partida la documentación fotográfica que realicé, en 2010, de los importantes daños sufridos por el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, luego del fuerte sismo de 8,8 grados en la escala de Richter que sacudió el centro-sur de Chile. En aquel momento, hice 5 fotografías a color, de 100 x 170 centímetros cada una. Ahora, escogí 6 imágenes de sus escalinatas y frontis, y las convertí en fotografías anaglíficas, las que posicioné a doble página al corte, en un tamaño de 30 x 42 centímetros cada una.

Estas nuevas fotografías funcionan en 2 niveles. A simple vista, son imágenes que se componen de dos capas de color (cian y magenta) ligeramente desfasadas, que evocan el movimiento sísmico. Mientras que, observadas con gafas anaglifo (incluidas en la revista), provocan un efecto tridimensional, que adentra al espectador en la escena del desastre.

MACG. Es una obra ideada específicamente para el Museo de Arte Carrillo Gil, en México D.F., que surge a partir de la invitación a participar de la exposición Los Irrespetuosos / The disrespectful / Die Respektlosen (30 de noviembre de 2012 al 28 de febrero de 2013), cuyas piezas cuestionan los límites o convenciones del museo. Se trata de una video-performance en la que lanzo, enérgicamente, una réplica escultórica de mi cabeza, a escala 1:1, contra el muro del espacio expositivo. La cabeza logra romper el muro, pero queda atrapada en el interior del hueco y el museo lo restaura con mi pieza dentro, haciendo de la obra un elemento de la estructura arquitectónica. Refiere a la *institucionalización de la crítica institucional*, cómo los museos han sabido integrar la función crítica en la propia institución, incluso aquellas propuestas más radicales, haciendo de esta radicalidad una de las estructuras que sustentan, física y discursivamente, el poder del museo.

<http://vimeo.com/52578866>

Héroe vertical. Es una serie (inédita) de video-performances, en las que escalo monumentos conmemorativos. Se trata de estatuaria pública traída a la Argentina desde Europa en el siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, pero también producción artística local de ese mismo período. Son, generalmente, figuras de pie o sentadas, estatuas ecuestres, bustos y conjuntos escultóricos, en tamaños naturales o más grandes, sobre pedestales que las destacan del espacio que las rodea. Los ascensos los realizo empleando únicamente las manos y los pies y llevo en mi cabeza una cámara diminuta que le da al espectador la misma visión que tengo yo al realizar la acción. Para no agredir al monumento planifico previamente la vía de progresión, comenzando por el pedestal, que suele tener motivos alegóricos que uso como anclajes durante el ascenso, y continúo por la escultura, hasta llegar a la cima. Desde allí, observo la ciudad, ubicándome al mismo nivel que la figura heroica y revelando una imagen hasta ese momento desconocida, que contrasta con la visión que, desde el suelo, tenemos la gente común. La elevación en los monumentos está dada para reforzar la idea de heroicidad del personaje por lo cual valerme de la fuerza física y mental propia, para escalarlos, dialoga con el afán de la estatuaria conmemorativa por ubicar al hombre en los límites de lo humano.

Cristian Segura, noviembre de 2012

SOBRE OS AUTORES

ANA CARLA DE BRITO cursa graduação em Artes Plásticas na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PROBIC), atua como pesquisadora na área de teoria e história da arte.

ANA LÚCIA OLIVEIRA FERNANDEZ GIL é graduada em Design pela Universidade Salvador (UNIFACS), 1999 e em Artes Plásticas – Licenciatura pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), 2010. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV-UDESC), 2011 na linha de pesquisa: Ensino das Artes Visuais. Possui publicações nas áreas de Teoria e História da Arte, Ensino de Arte.

ANTONIA WALLIG é mestranda no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV-UDESC). Pedagoga formada pela mesma instituição. Atua como arte-educadora em projetos sociais. Atualmente pesquisa os processos criativos na condição da invisualidade e a aprendizagem multissensorial.

DAIANA SCHVARTZ é mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV-UDESC), linha de pesquisa: Teoria e História da Arte. Atualmente é Técnica de Cultura do SESC Chapecó. Possui graduação em Artes Plásticas-Licenciatura pela Fundação Universidade Regional de Blumenau (2004). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Visuais com trabalhos em exposições coletivas, individuais, intervenções urbanas e salões de arte.

FABIANA MACHADO DIDONÉ é mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV–UDESC), na linha de Teoria e História da Arte, sob orientação da professora Sandra Makowiecky. Formação em Bacharelado em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). É bolsista CAPES e possui publicações e realiza pesquisa sobre história da arte.

FRANCISCO PABLO MEDEIROS PANIAGUA é bacharel em Desenho e Plástica pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e licenciando em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Atua na educação escolar no ensino de artes visuais; desenvolve projetos artísticos em múltiplas linguagens, atualmente com ênfase na produção de vídeos e publicações.

JOANA APARECIDA DA SILVEIRA DO AMARANTE é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGVA–UDESC), na linha de pesquisa Teoria e História da Arte. Formada em Licenciatura em Artes Plásticas, pela mesma instituição em 2010. Possui publicações sobre arte e paisagem urbana, além de participação em exposições coletivas.

JUDIVÂNIA MARIA NUNES RODRIGUES é geógrafa graduada pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), 1997, com especialização em Fotografia como Instrumento de Pesquisa nas Ciências Sociais pela Universidade Cândido Mendes (UCAM), 2004 e Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGVA–UDESC). Grupo de Pesquisa: Educação, Arte e Inclusão. Atua como arte-educadora no contexto da Educação Não-Formal, através de ONGs.

JULIA AMARAL é bacharel em escultura e cerâmica pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e mestranda no Programa de Pós-graduação de Artes Visuais da UDESC (PPGAV–UDESC). Desenvolve seu trabalho através de intervenções urbanas, esculturas, fotografias e ações. Também atua como cenógrafa e diretora de arte de cinema. Realiza diversos trabalhos com concepção e montagem de exposições além de integrar o corpo editorial das publicações de artes visuais da Corpo Editorial Publicações e Recibo, em Florianópolis. Integrou o Erro Grupo de Teatro.

LUZIA RENATA DA SILVA é graduada em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais pela mesma Universidade na linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos. Desde 1998 tem participado de exposições coletivas e salões de artes visuais e atuado como produtora cultural na área da fotografia desde 2003. Coordena o Festival de Fotografia Floripa na Foto na cidade de Florianópolis.

PATRICIA PERUZZO LOPES é mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV–UDESC) na Linha Ensino das Artes Visuais. Licenciada em Educação Artística: Artes Plásticas pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Realizou diversos trabalhos como mediadora em Exposições artísticas em Museus e em Espaços Culturais em São Paulo. Atualmente exerce a atividade de Arte-educadora no Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina (MIS–SC) e desenvolve projetos educativos em Ong's em parceria com a Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes.

ORGANIZADORAS

PRISCILLA MENEZES é artista plástica e escritora, pesquisa possibilidades narrativas da fotografia, desenho e texto como proposições plásticas e desdobramentos de ações performáticas e auto-retratações. Mestranda na linha de Processos Artísticos Contemporâneos na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Graduiu-se em Artes Plásticas na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) em 2011.

SAMIRA MACHADO DE OLIVEIRA Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV-UDESC). Bacharel em Design Gráfico pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Realizou intercâmbio na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal. Tem experiência em design gráfico e programação visual. Realiza pesquisa na área de percepção e relações entre linguagens visual e sonora.

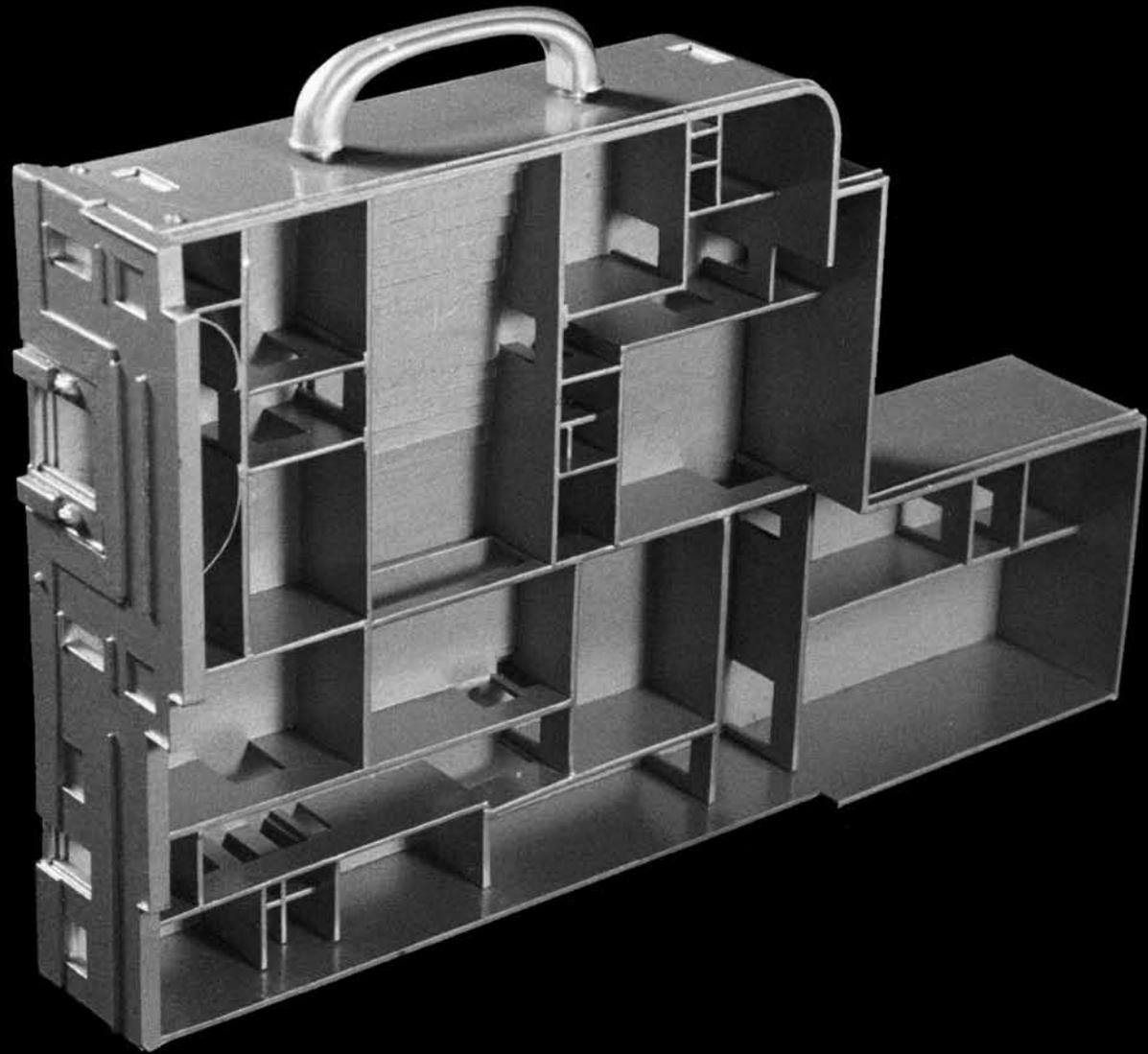
ROSÂNGELA MIRANDA CHEREM Doutora em História pela Universidade de São Paulo (USP), 1998 e Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2006; Professora Associada de História e Teoria da Arte no Curso Artes Plásticas e Mestrado em Artes Visuais no Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); coordenadora do Grupo de Estudos de Percepções e Sensibilidades e do Grupo Imagem-acontecimento; orienta, possui pesquisas e publicações sobre História das Sensibilidades e Percepções Modernas e Contemporâneas; atualmente desenvolve pesquisa intitulada *Imagem-acontecimento: uma história das persistências e consistências da arte moderna na atualidade*.

SANDRA MAKOWIECKY Doutora em Ciências Humanas pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora associada da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), graduação e mestrado em Artes Visuais do Centro de Artes (CEART). Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte Seção Brasil Aica Unesco (ABCA), da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas (ANPAP) e do Instituto Histórico e Geográfico de SC (IHGSC). Tem experiência na área de Artes atuando principalmente nos seguintes temas: arte, cultura, artes plásticas, representação, imagem, memória, patrimônio histórico, cidades e ensino. Membro do grupo de pesquisa *História da Arte: imagem-acontecimento* e do grupo *Percepções e sensibilidades*, cadastrados no CNPq. Atualmente desenvolve pesquisa intitulada: *Imagem-acontecimento: contemporizações da modernidade artística em Santa Catarina*.



OBRAS DO ARTISTA

	páginas
<i>Valijita de ex-director de museo, 2003</i>	188 – 191
<i>Videoarte Club, 2007</i>	192 – 193
<i>MACG, 2012</i>	194 – 195
<i>Sununu – Soro – Itaverá, 2011 (Jardim Botânico)</i>	196 – 197
<i>Vidrios rotos, 2011</i>	198
<i>Sununu – Soro – Itaverá, 2011 (Ópera de Arame)</i>	199
<i>Sununu – Soro – Itaverá, 2011 (Museu Oscar Niemeyer)</i>	200
<i>Cabina de exhibición audiovisual, 2011</i>	201
<i>Sismo en Chile. El museo en ruinas, 2010</i>	202 – 203
<i>Un patrimonio protegido, 2005</i>	204 – 205
<i>Colección Mercedes Santamarina, 2009</i>	206
<i>Restitución temporal, 2006</i>	207
<i>Fire in the museum, 2010</i>	208 – 211
<i>Macrocash, 2007</i>	212
<i>Km 0, 2006</i>	213
<i>Mesa de trabajo y reflexión (autorretrato), 2009</i>	214
<i>Mirador urbano. La (ex)posición del espectador, 2006</i>	215
<i>Patinar en el MACBA, 2008</i>	216 – 223
<i>Antes de una exposición, 2010</i>	224 – 225





Videoarte Club



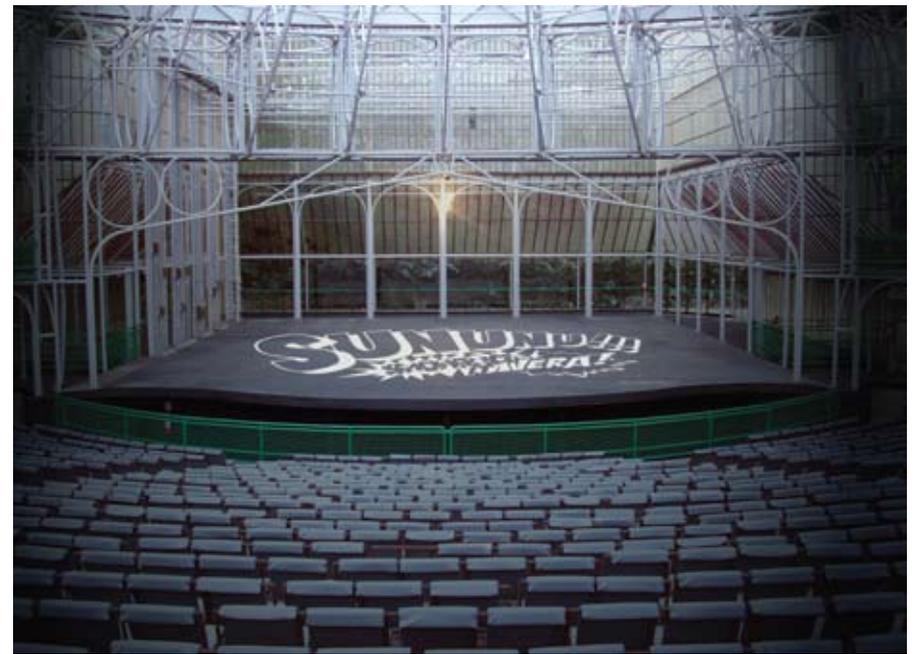
ALVAREZ, Esteban
BASUALDO, Eduardo
BERKENWALD, Melina
CARDONA, Lorena
ECHEN, Roberto
EL HALLI OBEID, Leticia
FLORIDO, Estanislao
HERRERO, Alicia
JACOBY, Roberto
LAMOTHE, Luciana
MELERO, Diego
MINOLITI, Adriana
NACACH, Andrea
PEISAJOVICH, Karina
PAKSA, Margarita
RIVAS, Silvia
ROMANO, Gustavo
SEGURA, Cristian
SPIVAK, Laura
SZALKOWICZ, Yanina
SZIGETY, Ines
TAQUINI, Graciela
URRESTI, Alejandra







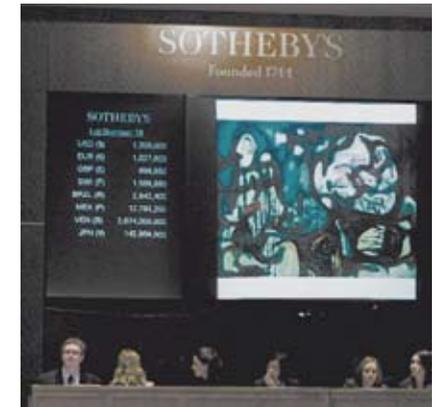
SU LUNU WAIERA!











PAN · AMERICAN · UNION
WASHINGTON · D · C ·

DRAWN BY J. F. H.
TRACED BY H. L. P.
CHECKED BY T. B. L.

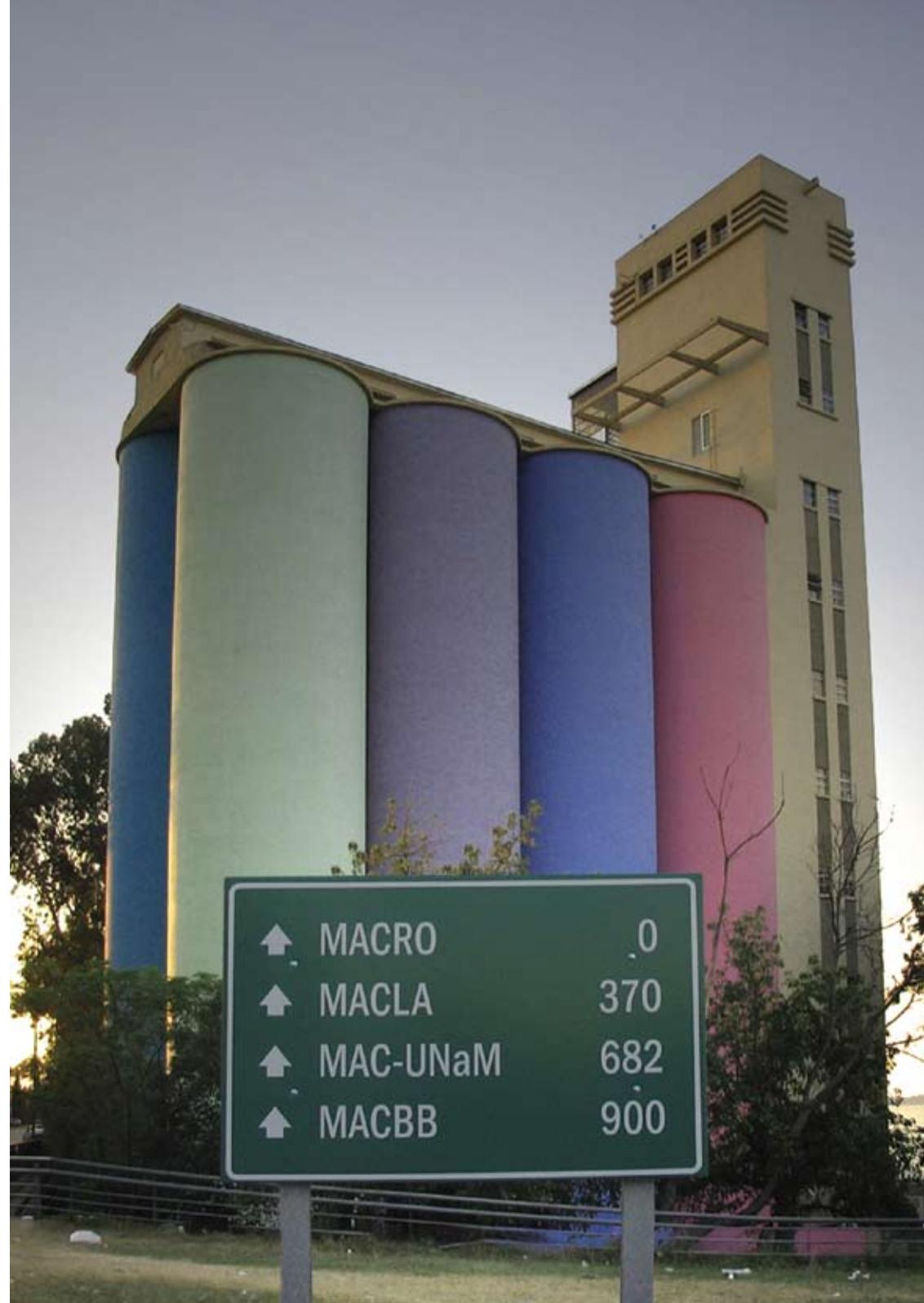
ALBERT KELSEY AND PAUL P. CRET
ASSOCIATED ARCHITECTS
1824 CHESTNUT ST PHILA PA

CON. 270. SHEET NO. 4
SCALE 3/8" = 1'-0"
DATE AUG 5TH 1911

FIRE IN THE MUSEUM 2010
BY CRISTIAN SEGURA

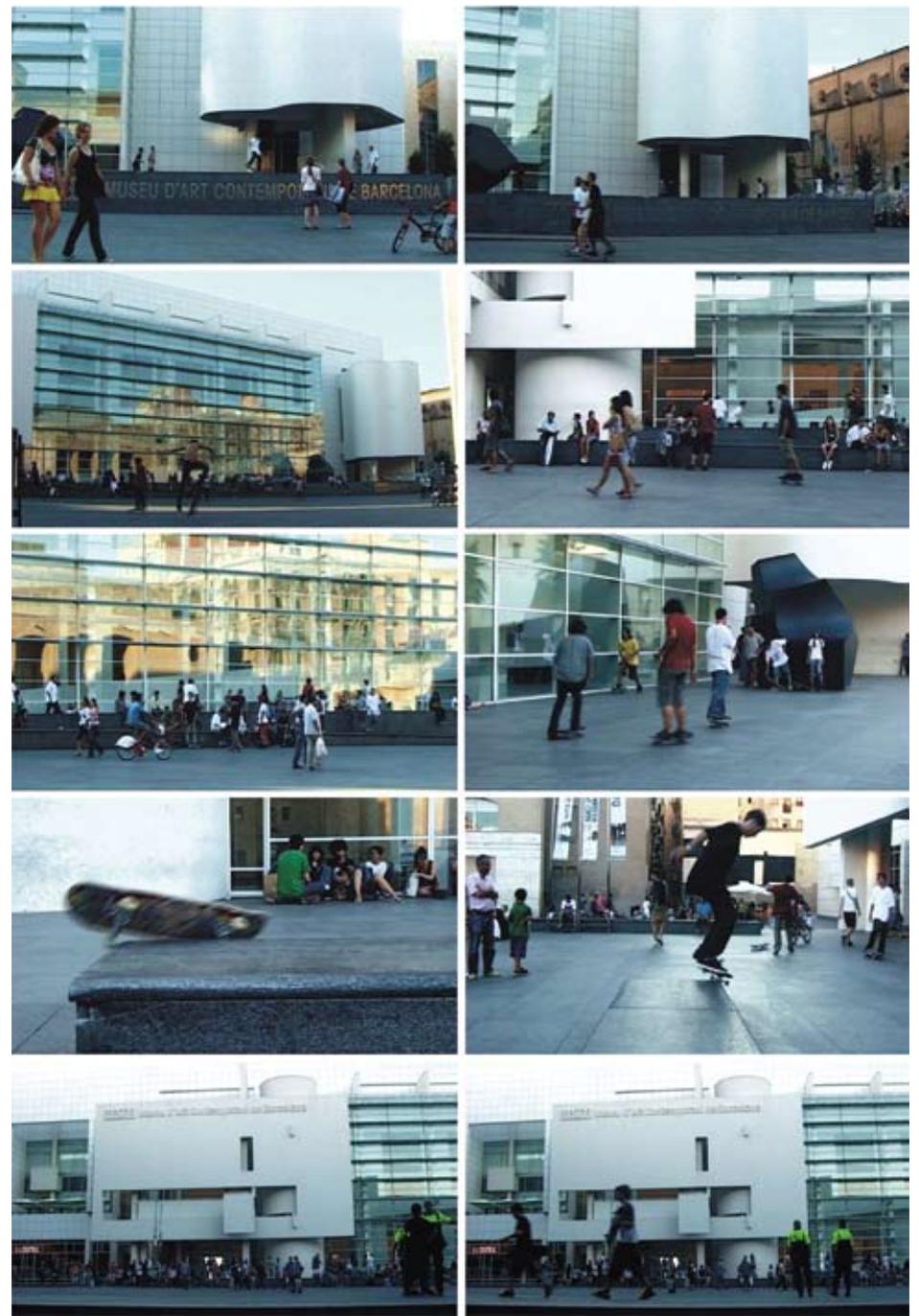


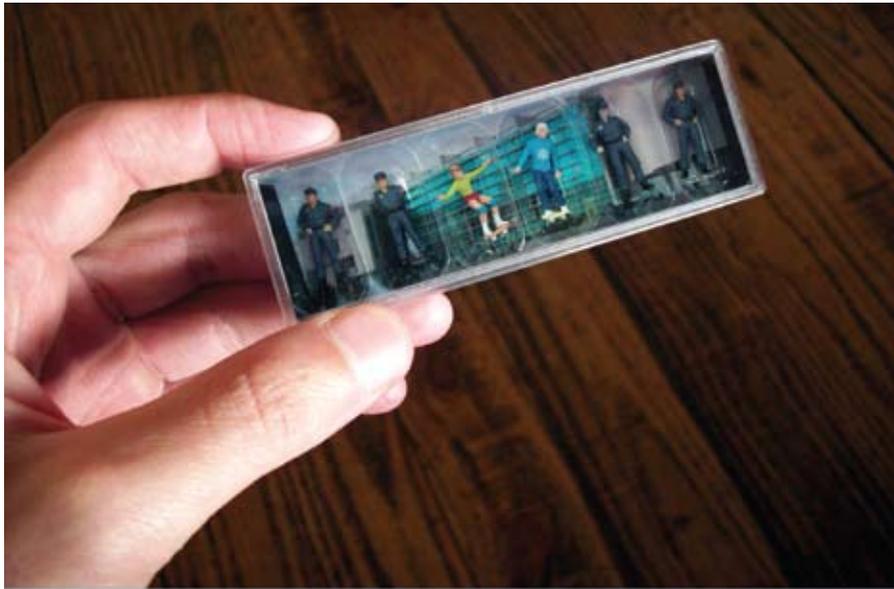


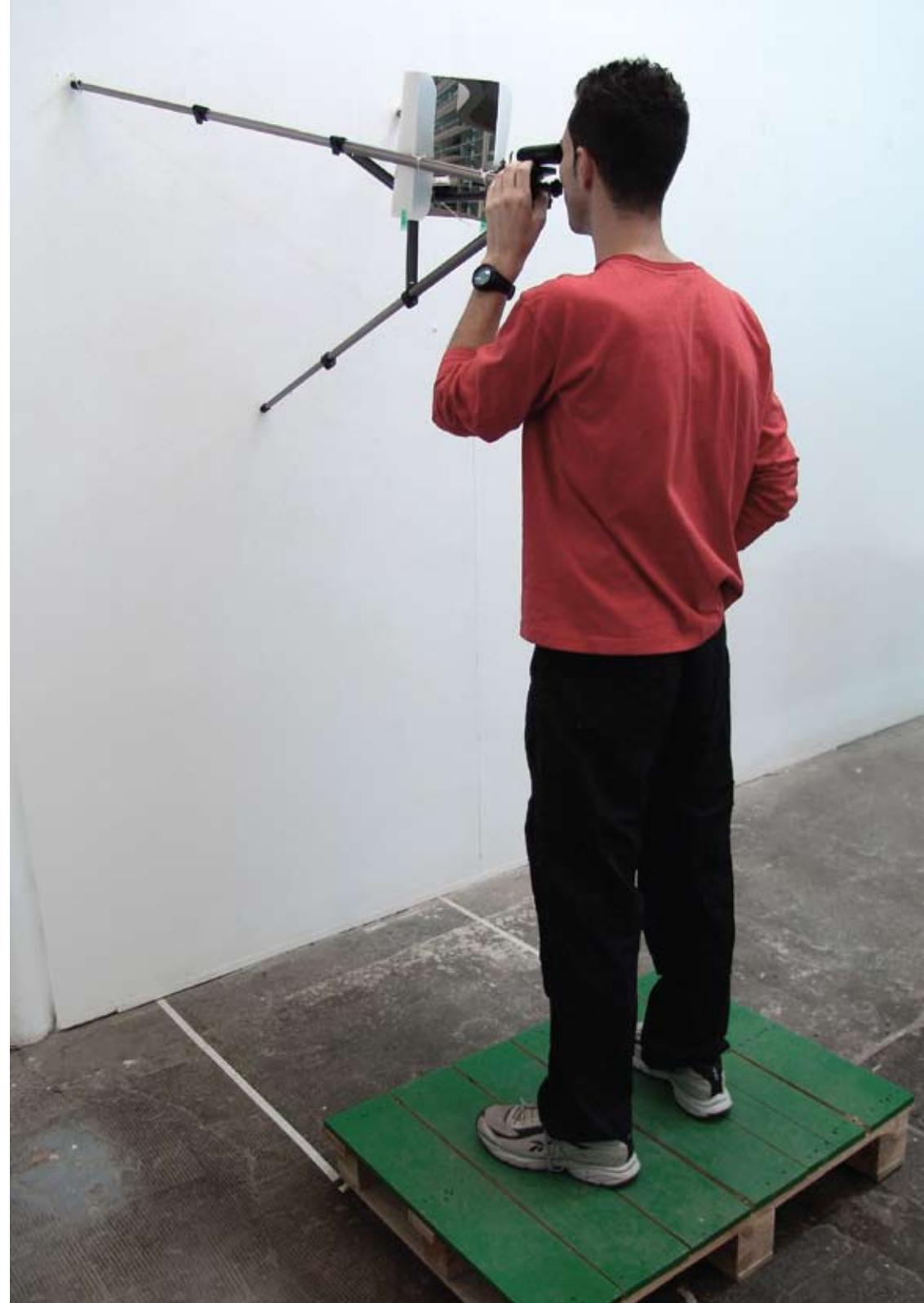






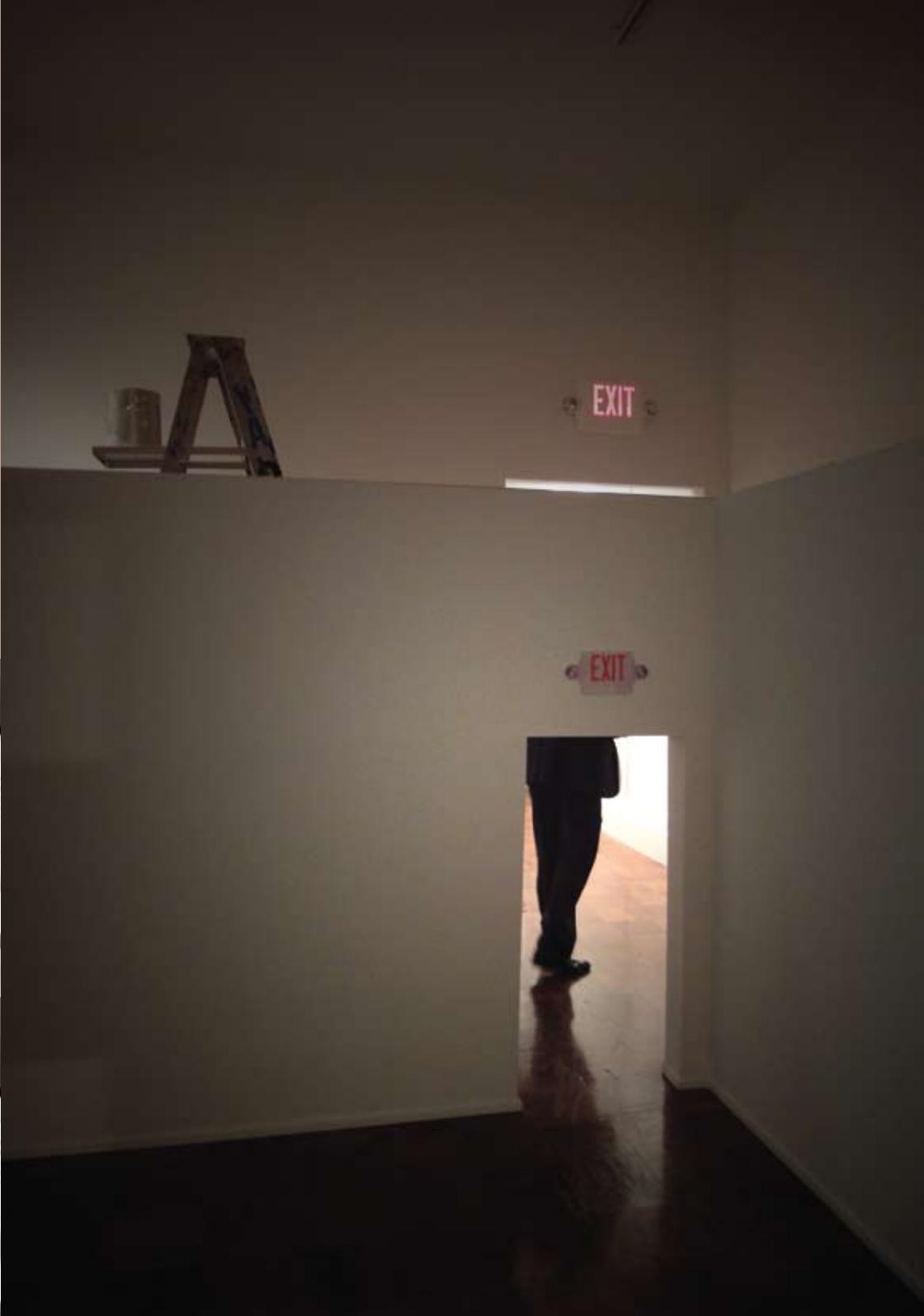








<EXIT>



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPGAV

Secretaria do PPGAV – Mestrado
Horário de funcionamento: 13h00 às 19h00
Av. Madre Benvenuta, 1.907, Bairro Itacorubi
Florianópolis, SC – 88.035-001
Telefone: (48) 3321 8314 / 3321 8315
e-mail: ppgav@udesc.br