

PEDRO MODESTO LIMA

MATTHEW BARNEY:

ESCULTURA NARRATIVA E PERFORMÁTICA

Tese de doutoramento apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas do Centro de Letras e Artes da
Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro (PPGAC/CLA/UNIRIO) sob orientação
da Profa. Dra. Lidia Kosovski

RIO DE JANEIRO

2012

L732 Lima, Pedro Modesto.
Matthew Barney : escultura narrativa e performática / Pedro Modesto
Lima, 2012
97f. ; 30 cm

Orientador: Lídia Kosovski.

Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

1. Matthew Barney, 1967- - Crítica e interpretação. 2. Performance (Arte). 3. Artes plásticas. 4. Cinema. I. Kosovski, Lídia. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Doutorado em Artes Cênicas. III. Título.

CDD – 709. 04



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

“Matthew Barney – Escultura, Narrativa e Performática”

por

Pedro Modesto Lima

Tese de Doutorado

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Lídia Kosovski (orientadora)

Prof. Dr. José da Costa Filho (UNIRIO)

Prof. Dr. Paulo Ricardo Merisio (UNIRIO)

Prof.ª Dr.ª Giselle de Carvalho Ruiz (UFRJ)

Prof.ª Dr.ª Giselle Falbo (UFF)

A Banca Considerou a Tese: APROVADA

Rio de Janeiro, RJ, em 28 de maio de 2012

Eu nunca sinto que meus trabalhos estão terminados: eles são apenas aspectos de uma frase em seu desenrolar. O conceito do DRAWING RESTRAINT – pelo menos no início – era principalmente sobre isso, uma posição moral de não acreditar que um trabalho artístico possa ser uma coisa finalizada, ou que um desenho possa ser algo autônomo... é apenas um ensaio para outra coisa¹.

Matthew Barney

¹ I never feel that any of my Works are finished; they are just aspects in an ongoing sentence. The DRAWING RESTRAINT concept – at least in the beginning – was very much about that, a moral position of not believing that an artwork could be a finished thing, or that a drawing could be an autonomous thing... it was just a rehearsal for something else. Matthew Barney em diálogo com Adam Philips publicado no catálogo *Prayer Sheet with the Wound and Nail*, p. 47. Tradução minha.

RESUMO

O *performer*, cineasta e artista plástico Matthew Barney cria um trabalho onde entrecruza referências artísticas, históricas e biológicas, sistematizando seus conceitos para que sejam desdobrados em modalidades artísticas diferentes. Esse trabalho se propõe a dialogar com Barney, acreditando que seu processo pode acrescentar perspectivas ao estudo das artes cênicas.

Palavras-chave: performance; artes plásticas; cinema

ABSTRACT

The art performer, film director, and sculptor Matthew Barney creates a body of work that fuses artistic, historical and biological references, systematizing his concepts in a way that they are unfolded into different artistic supports. This thesis proposes to enter into dialogue with Barney for believing that his process might add perspectives to the study of performing arts.

Key-words: performance; plastic arts; cinema

Sumário

| | |
|---|----|
| 1 INTRODUÇÃO | 6 |
| 2 QUEM É MATTHEW BARNEY? | 12 |
| 2.1 Breve apresentação do artista | 12 |
| 2.2 Um panorama da teoria crítica e da arte de onde emerge Barney | 16 |
| 2.2.1 Greenberg e o <i>Novo Lacoonte</i> | 16 |
| 2.2.2 Novas sintaxes, narcisismo e teatralidade (em Rosalind Krauss)..... | 19 |
| 2.2.3 O <i>acinema</i> de Andy Warhol..... | 44 |
| 2.3 O sistema Barney: o <i>Ciclo Cremaster</i> em relato e mapa | 48 |
| 2.3.1 <i>A invenção do cotidiano</i> de De Certeau | 48 |
| 2.3.2 Um percurso pelo <i>Ciclo Cremaster</i> | 51 |
| 3 UMA EXPERIÊNCIA NO BRASIL: <i>DE LAMA LÂMINA</i> | 77 |
| 3.1 Marcel Duchamp e Matthew Barney: sistema e máquina celibatária 77 | |
| 3.2 Intervenção carnavalesca | 79 |
| 3.3 Última parada: Museu de Arte Contemporânea | 88 |
| 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 94 |
| 4.1 A nostalgia da criação | 94 |
| 4.2 Escultura narrativa e teatralidade | 94 |
| 5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 96 |
| 6 ANEXOS | 98 |
| 6.1 Imagens: <i>Ciclo Cremaster</i> | |
| 6.2 Imagens: <i>De Lama Lâmina</i> | |
| 6.3 Lista dos trabalhos <i>Drawing Restraint</i> | |

1 INTRODUÇÃO

Minha trajetória acadêmica foi interdisciplinar, sempre ligada às artes. Ingressei no curso de Comunicação Social da UFRJ em 1997, na habilitação de Rádio e Televisão. Procurar essa área já veio de um desejo de trabalhar com criação audiovisual, motivado por um gosto pela linguagem cinematográfica. Busquei uma formação complementar ingressando no curso de Cinema na Universidade Estácio de Sá e assistindo a disciplinas do curso de Direção Teatral da UFRJ. Essa circulação entre os meios fez-me refletir sobre as semelhanças e diferenças entre essas modalidades de produção artística e o que eu poderia trazer de uma para outra.

O projeto de conclusão de curso que realizei na UFRJ foi um filme de ficção de 25 minutos chamado *<sem título>*, feito em mini-DV e super-8, que procurava retratar o estado de espírito melancólico de dois jovens através de uma linguagem cujo objetivo era alcançar um registro realista. Como estratégia para instaurar esse realismo, procurei explicitar ao máximo a presença e a movimentação da câmera no filme e investi em uma interpretação o mais naturalista possível dos atores. Meu objetivo com isso era passar uma impressão próxima à de um documentário, como se a câmera estivesse ali se esforçando para registrar os acontecimentos que acontecem a sua revelia. Essa experiência foi válida no sentido de que a busca pela reprodução da realidade começou a parecer pouco interessante e frustrante, pois dificilmente produz um resultado satisfatório. O uso da câmera operada explicitamente pela mão do operador, com seus longos planos cheios de movimentos tremidos e enquadramentos incertos, se por um lado se aproximava de forma mais direta da interação entre os atores, causando uma sensação de vida ocorrendo em frente aos olhos, por outro explicitava a mecânica não só da cinematografia do trabalho, mas também da interpretação dos atores e de seus artifícios.

Essa conclusão potencializou um interesse por filmes que propunham experiências narrativas que não obedecem a uma vontade de realismo. Ao assistir a mostra ARTECINEMA no Centro Cultural Banco do Brasil em 1996, já havia tido contato com trabalhos cinematográficos de Richard Serra, Hollis Frampton, Gordon Matta-Clark, Peter Kubelka e Michael Snow. Foi muito impactante, mas demorou

alguns anos até compreender o quanto aquilo tudo estava próximo do que queria estudar e produzir.

Em 2003, ao ingressar no Mestrado da Escola de Comunicação da UFRJ, meu projeto tratou da linguagem do cinema iraniano contemporâneo, representado no trabalho pela obra dos cineastas, pai e filha, Mohsen Makhmalbaf e Samira Makhmalbaf. Meu interesse por isso veio depois de assistir a uma sessão do filme *O alfabeto afegão*, de Mohsen, que hibridiza de forma totalmente homogênea a ficção e o documentário dentro de sua narrativa. Isso ainda era consequência de minhas reflexões sobre como o cinema pode se apropriar da realidade e dialogar com ela sem parecer apenas uma imitação pálida. A dissertação pensava a trajetória fílmica da Makhmalbaf Film House, produtora e escola de cinema da família Makhmalbaf, acompanhando a mudança no uso da linguagem cinematográfica e de uma relação com o “real” na ficção de acordo com o posicionamento político do cineasta em um filme específico. Em *Salve o cinema*, Mohsen Makhmalbaf faz um documentário (total ou parcialmente *fake*) sobre um teste de atores para um filme de ficção no qual recorre à metalinguagem para falar dos anseios de jovens e velhos iranianos e das personagens/máscaras que eles usam para seguir vivendo, além de fazer uma alegoria do poder na relação que o diretor ditatorial (ele próprio) tem com os atores – a que ponto é preciso chegar para que os atores se rebellem contra o diretor? E quando eles ocupam o lugar do diretor, agem da mesma forma? O ato político de desdobrar a imagem do indivíduo iraniano é realizado através de uma problematização do real instaurada na própria linguagem do filme. Já em *Caminho para Kandahar*, o objetivo de Mohsen não é problematizar as imagens, mas denunciar as más condições de vida no Afeganistão. Por isso, ele não introduz um elemento auto-reflexivo na linguagem do filme. O interesse está em mostrar a realidade daquele povo, e para isso recorre a uma tática visual que transmita uma ideia de imparcialidade. A emergência do real é prioridade; uma fé no mundo se sobrepõe. Na dissertação faz-se um paralelo entre esse movimento de Makhmalbaf e o momento final da carreira do diretor Roberto Rossellini, que Gilles Deleuze comenta em *A imagem-tempo*:

Em suas últimas obras, Rossellini se desinteressa da arte, à qual censura o ser infantil e chorosa, o comprazer-se em perder o mundo: quer substituí-la por uma moral que nos restitua uma crença capaz de perpetuar a vida (DELEUZE, 2005, p. 208).

Em paralelo ao desenvolvimento de minha dissertação realizei o curta-metragem *Vida*, que tratava exatamente do mesmo assunto: a relação do real com o cinema, representado no filme como uma relação amorosa não concretizada entre um homem e uma mulher. O curta se divide entre cenas de ficção clássica-narrativa, documentário não roteirizado, musical coreografado e filme pornográfico. Passeando por todas essas linguagens, o filme fala ao mesmo tempo da tentativa desse homem para apreender e entender essa mulher de alguma forma e do esforço do cinema para englobar ou ao menos tentar chegar perto dos acontecimentos da vida. Em uma cena, o homem passeia com um microfone pela rua, apontando-o para o rosto dos transeuntes, à espera de que eles falem alguma coisa. Ele não pergunta nada, somente espera que eles reajam à presença do microfone. Ele age como um cineasta que procura documentar um momento, procurando interferir na realidade o menos possível (mesmo que a presença de um equipamento cinematográfico em qualquer situação seja uma interferência enorme, embora isso tenha mudado um pouco com o advento das pequenas câmeras digitais). Em outra sequência do filme, o homem idealiza a mulher como a estrela de um número musical coreografado ao ar livre – uma projeção de figura acolhedora e equilibrada, uma construção de sonho que tem relação muito pequena com a realidade que lhe deu origem.

Esses dois projetos que realizei em paralelo durante o período do mestrado, o estudo sobre o cinema dos Makhmalbaf e o filme *Vida*, trouxeram uma reflexão sobre a relação entre a arte e o real que me fez querer pensar para além das ideias de ficção e de documentário. Fez-se necessário mudar de área, investigar outras faces da criação audiovisual e da criação artística como um todo. Quis experimentar uma abordagem teórica diferente, que não fosse a da Comunicação, e comecei a pensar em qual seria um bom objeto de estudo para esse novo momento.

A ideia de objeto logo apareceu, no momento em que presenciei uma performance no Carnaval de Salvador em 2004 que descreverei em breve: o bloco *De Lama Lâmina*, de Matthew Barney. O artista americano tem uma abordagem completamente diferente do pensamento de aproximação do real que eu andava investigando, mas ainda assim trabalha com inúmeros elementos presentes no mundo contemporâneo. Várias questões vieram à tona nesse contato com a performance. Por ser um artista plástico que faz filmes e performances, posso pensá-lo como um agente artístico no espaço “entre as artes”. Ele faz filmes, mas

eles não entram em cartaz nos cinemas. Será que em um momento em que se fala de pulverização, diluição, fragmentação, descontextualização e reaproveitamento dos elementos das obras de arte (como coloca, por exemplo, Arthur C. Danto em *Após o fim da arte*, 2006) ele se diferencia por construir uma “grande obra” que engloba esculturas, filmes e livros em um conceito único? Por ser um artista que tem como meta um projeto íntegro, com uma busca clara, um ideal, ele pode ser considerado algo anacrônico, *démodé*? O que significa seu sucesso midiático e financeiro?

O que também me pareceu interessante foi a forma como ele se apropriou de elementos da cultura brasileira para desenvolver *De Lama Lâmina*. É curioso pensar em sua forma de produção com os elementos de sua cultura natal em seu trabalho mais famoso, o *Ciclo Cremaster* (composto por cinco filmes, uma série de esculturas e múltiplas fotografias), e na forma como trabalha com os elementos da cultura brasileira. Na entrevista presente no catálogo de sua exposição *Prayer Sheet with the Wound and the Nail*, Barney diz que a tradição do ritual religioso nunca esteve presente em sua vida familiar, mas que apesar disso (ou talvez por isso) ela é uma referência quase obsessiva em toda a sua obra. Os ritos maçônicos, as corridas motorizadas e as coreografias com coristas do *Ciclo Cremaster* têm a mesma densidade mítica das batalhas dos orixás e do ato de uma ativista ecológica no universo conceitual do *De Lama Lâmina*.

É importante estudar a teoria da arte americana para compreender o solo de pensamento do qual nasce a arte polissêmica de Barney. Por isso estão incluídas aqui leituras de trabalhos de Clement Greenberg (*Rumo a Um Mais Novo Laocoonte*, presente na coletânea *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, 2001) e Rosalind Krauss (os livros *Caminhos da escultura moderna* (2001), *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1999) e os ensaios *Uma visão do modernismo* e *The Aesthetics of Narcissism*). Também é necessário estabelecer conexões com outros artistas audiovisuais que os antecederam, motivo pelo qual incluo aqui um pensamento sobre o cinema de Andy Warhol relacionado à ideia de *acinema* cunhada por Jean-François Lyotard (2005) em seu texto homônimo, que pode ser pensada como ligada a um cinema não feito por “cineastas” formados para contar histórias com o clássico formato narrativo consolidado desde os filmes mudos de D.W. Griffith.

Outro paralelo essencial à obra de Matthew Barney é o legado de Marcel Duchamp. Percebo que a ideia de sistema, tão cara às anotações de *Noiva desnudada por seus celibatários*, tem uma relação direta com o processo de trabalho de Barney, sobretudo na performance/filme *De Lama Lâmina* e em sua máquina sexual. Duchamp chega a falar em uma “máquina agrícola” em suas anotações, máquina esta que parece manifestar-se figurativamente no filme de Barney.

Pensar a forma como Barney se reapropria dos espaços urbanos e da natureza na execução de suas esculturas, performances e filmes também caracteriza sua obra. No *Ciclo Cremaster*, por exemplo, ele criou os personagens e situações a partir da localização de cada um dos trabalhos. Na primeira parte, ele usa um estádio de futebol americano para encenar um balé baseado nos filmes musicais americanos na década de 1920, coreografados por Busby Berkeley. Na quinta parte, ele povoa o teatro da Ópera de Budapeste com seres mitológicos como faunos e ninfas. Para ajudar a pensar essa função dos espaços em suas intervenções e sistemas pontuaremos conceitos do livro *A invenção do cotidiano* de Michel de Certeau (2004).

Também será detalhada aqui toda a experiência do projeto *De Lama Lâmina*, que Barney desenvolveu no Brasil, primeiramente durante o Carnaval de Salvador em 2004 e depois construindo uma instalação relacionada a ele dentro do Instituto Inhotim. Como em todos seus outros trabalhos, Barney construiu um sistema conceitual a partir do qual desenvolveu trabalhos em suportes distintos – no caso, performance, filme e *site specific* –, dessa vez misturando elementos da cultura brasileira nesse diálogo. Esse trabalho é uma visão polissêmica provocada pela obra diversificada de Matthew Barney, que dialoga em seu conjunto com os sistemas que entrecortam referências e formam a base conceitual de seus filmes, esculturas e performances.

As relações aqui estabelecidas ampliam o entendimento dos tênues limiares existentes entre imagem, corpo e teatralidade na obra do artista a partir de um escopo teórico ainda não tensionado academicamente. Pretende-se com este estudo retrabalhar suas conhecidas arestas em direções e sentidos que redimensionam o lugar desse *performer* no panorama da arte contemporânea.

Acredito que esta visão possa contribuir para o avanço dos estudos da performance no campo das artes cênicas.

Tive acesso aos filmes *Cremaster* através de arquivos disponíveis na Internet em sites de compartilhamento, bem como em exposições ocorridas em salas de cinema em São Paulo nos anos de 2004 (Pinacoteca do Estado de São Paulo) e 2011 (Cinesesc da Rua Augusta). Os filmes não estão disponíveis comercialmente em DVD, com exceção do segmento “The Order” de *Cremaster 3*, que foi lançado separadamente. Somente colecionadores de arte que investem na obra de Barney possuem cópias oficiais de seus trabalhos. Entretanto, exposições públicas em mostras, festivais e sessões avulsas de cinemas são permitidas, desde que previamente autorizadas pelo artista. As descrições aqui presentes dos filmes do *Ciclo Cremaster* foram desenvolvidas por mim a partir de meus vários visionamentos dos filmes.

O filme *De Lama Lâmina* também não está disponível comercialmente em DVD, com exceção da cena inicial do filme, presente com o título de “Hoist” na coletânea de curtas-metragens eróticos *Destricted*. A pesquisa de campo sobre esse trabalho de Barney deu-se em duas viagens: uma para o Instituto Inhotim, em Minas Gerais, onde está a instalação *De Lama Lâmina* e também é exibido em caráter permanente (duas vezes por dia) o filme homônimo, em uma das galerias do Instituto, e outra para Salvador, onde conversei com Alberto Pitta, líder do Cortejo Afro, bloco de carnaval que fez parceria com Barney na gênese desse projeto.

2 QUEM É MATTHEW BARNEY?

2.1 Breve apresentação do artista

Introduzimos aqui a obra do *performer*, escultor e cineasta experimental Matthew Barney, artista de extremo destaque no cenário atual da arte contemporânea, sendo notória a forma como hibridiza em seus trabalhos elementos performáticos, escultóricos e cinematográficos.

Os trabalhos de Barney começaram a chamar atenção após o início de suas performances documentadas da série *Drawing Restraint* (1988-2010), que misturavam elementos de atletismo e artes plásticas. Sua consagração internacional veio com os cinco filmes do *Ciclo Cremaster* (1995-2002), que partem da ideia do que ele chama de “escultura narrativa” – Nancy Spector, curadora da exposição do *Ciclo Cremaster* completo no Museu Guggenheim, explica, em texto do catálogo ligado a essa exposição, que essa nomeação está ligada à forma como ele concebe a narrativa dos filmes. As localizações, os objetos de cena, os personagens, os elementos físicos e visuais presentes é que inspiram o desenrolar de uma história, e não o contrário. A “escultura”, sendo ela uma peça de resina, uma montanha, um estádio de futebol ou um fauno interpretado por um ator, é o núcleo irradiador do conceito do filme.

Em seguida o artista desenvolveu *De Lama Lâmina*, que também se desdobrou como filme (em 2004) e instalação plástica (2009), feito a partir da combinação entre cenas rodadas em estúdio e os registros da intervenção feita no Carnaval baiano através de um bloco de carnaval com percussionistas, dançarinos e dois *performers* atuando em um grande carro alegórico formado por um trator envelhecido e sujo artificialmente que carregava em sua grande garra uma enorme árvore. No ano seguinte, a sequência inicial do filme foi apresentada, com o título de “Hoist”, como segmento do vídeo coletivo *Deconstructed*, assinado por sete artistas (Barney, Marina Abramovic, Marco Brambilla, Larry Clark, Gaspar Noé, Richard Prince e Sam Taylor-Wood) de diferentes procedências (cinema, artes plásticas, performance, etc.) que trabalham com a questão do erotismo.

No fim dos anos 1980, quando Barney fez as primeiras performances da série *Drawing Restraint*, estas partiam de proposições simples. Eram sempre restrições

físicas impostas a ele próprio, o artista, durante o ato de uma determinada criação. Em uma delas, ele pulava repetidamente sobre um trampolim para tentar desenhar no teto, mas sempre que conseguia começar a fazer um traço a gravidade invariavelmente o atrapalhava. Em outra, ele carregava o corpo com tanto peso que era praticamente impossível desenhar com precisão. Nancy Spector, em *Only the Perverse Fantasy Can Still Save Us* (2003), afirma que Barney pensou nesses gestos como uma representação da criação artística como um todo, ou ainda como metáfora de qualquer esforço de criação humano: para se criar algo, para se passar da potencialidade à concretude, é necessário criar um duto, uma restrição através da qual essa energia criativa pode escorrer e moldar-se. Nesses trabalhos já se vê a forte relação com o corpo em sua obra, que se desenvolveria no *Ciclo Cremaster* – pode-se associar isso ao fato de que Matthew, por ter sido atleta na adolescência, adquiriu noção de disciplina.

Desde esses primeiros trabalhos Barney já lidava com uma ideia conceitual de escultura: a obra parte de um conceito (ou narrativa, como ele prefere chamar) e se desdobra em vários capítulos de uma mesma série (no caso de *Drawing Restraint*, já são 18 até a presente data) que são trabalhos em plataformas as mais variadas, como performance (*Drawing Restraint 5*), uma vídeo-instalação em 3 canais (*Drawing Restraint 7*), um longa-metragem exibido em cinema (*Drawing Restraint 9*) ou uma escultura (*Drawing Restraint 18*).

Michael Rush, em *Novas mídias na arte contemporânea*, também chama a atenção para a relação desses trabalhos de Barney com a de outro artista de período anterior:

Outro artista californiano associado ao conceitualismo é Howard Fried (1946-), cuja série *Inside the Harlequin* [Dentro do arlequim] (1971), prenunciou o trabalho de Matthew Barney, que surgiria vinte anos depois. Nesta série, apresentada em projeções sobre várias telas, Fried escala as paredes de seu estúdio com a ajuda de cabos de suspensão e equipamentos com forma de arnês (RUSH, 2006, p. 87).

A ideia do projeto *Cremaster* – que além dos filmes inclui também esculturas, fotografias e desenhos – consolidou-se com uma conversa de Barney com um amigo médico (ele próprio também foi estudante de medicina). Ele estava interessado em tratar do momento em que o feto humano ainda não tem o sexo definido, no primeiro momento da gestação. Isso, para Matthew, representa o

potencial puro, a energia que pode canalizar-se integralmente na criação que está por vir. O próprio artista, em um artigo do jornal *The Independent*, conta:

Eu estava conversando com um médico, um amigo com o qual eu cresci, e contava a ele sobre esse projeto que eu estava começando e como eu estava pensando aquele período no desenvolvimento fetal antes de o sistema reprodutivo diferenciar-se entre macho e fêmea”, diz Barney, explicando as origens do *Ciclo Cremaster* e soando como o médico que ele quase se tornou (em Yale, cursou medicina antes de se transferir para arte). “Meu amigo sugeriu que eu olhasse para o músculo cremaster porque uma história assim precisaria de conflito, e como os órgãos reprodutivos internos do feto estão numa posição que é mais alta do que a dos ovários e muito mais alta do que dos testículos, algo precisa conduzir esses órgãos internos até sua posição final, e o músculo cremaster poderia ser o personagem de conflito nessa história (MACNAB, 2003).

Esse referencial biológico é o subtexto de todo o trabalho visual, escultórico, do *Ciclo Cremaster*. Segundo Nancy Spector, os cinco filmes tratam do processo de diferenciação de gênero fetal. *Cremaster 1* trataria do momento de potencialidade pura, no qual o gênero não está definido, e *Cremaster 5* seria uma representação do momento final de diferenciação. Essa descrição de Spector da ideia do artista sobre sua obra certamente é útil para começar a entender seu processo de construção, mas não explica/define o todo da experiência polissêmica que é o *Ciclo Cremaster*. Nos filmes, essas referências biológicas diluem-se pelas formas escultóricas que criam imagens de um arsenal figurativo tão amplo que reconfiguram e explodem a ideia inicial com a sua multiplicidade de signos. Como comenta Spector em *Barney/Beuys: All in the Present Must Be Transformed*:

Barney absorve o que a cultura tem pra oferecer, adaptando elementos dos mais esotéricos, sua imaginação popular e suas histórias para criar narrativas únicas que evocam um tempo-espaço específico, embora também sejam alienígenas em sua sensibilidade fantástica, metamórfica (SPECTOR, 2006, p. 28).

Alguns autores prestaram atenção à trajetória de Barney – que começou como um *performer* que registrava em vídeo a construção de suas obras e suas ações atléticas no ateliê e amadureceu até chegar a ser um cineasta que organiza suas performances somente para o registro da câmera – e conectaram isso com o contexto tecnológico e a tendência geral da produção artística da época. Michael Rush diz:

Em meados dos anos 90, câmeras digitais tornaram-se mais acessíveis para o usuário médio, um passo que alguns consideram como a “cinematização” do vídeo. Acompanhada por equipamentos de edição mais sofisticados, sobretudo sistemas digitais não lineares como Avid, a produção de vídeos

desenvolveu vínculos mais estreitos com o cinema. Artistas como Barney representam a tendência de imitar a experiência panorâmica da grande tela de cinema ao se voltarem para projeções em paredes ou telas inteiras do que seriam, basicamente, vídeos *single-channel*, denominando esse trabalho de “instalação”, ao contrário do ambiente de objetos ou monitores múltiplos comumente usados em instalações. *Cremaster 5* de Barney, de fato, foi mostrado em um cinema enquanto a “instalação” em si, consistindo em grande parte em cenário e adereços do conjunto vídeo/filme, foi exposta em uma galeria (RUSH, 2006, p. 159).

RoseLee Goldberg, em *A arte da performance: do futurismo ao presente*, conta que “[n]a década de 90, as performances com vídeo eram quase sempre encenadas privadamente, apresentadas como instalações e consideradas como extensões de ações ao vivo” (GOLDBERG, 2006, p. 183). Nesse contexto, Barney tendeu cada vez mais a performar dentro de um “ambiente controlado” (museus, teatros, estúdios), movimento que só se romperia em grande escala em 2004, com *De Lama Lâmina*, onde a performance e os adereços sofreram a intervenção e a perturbação da circulação no espaço urbano de Salvador.

Ainda sobre sua trajetória, Rush resume-a bem dizendo:

De todos os artistas que criam videoinstalações confrontando questões de identidade, Matthew Barney (1967-) talvez seja o que recebe mais atenção mundial com suas explorações surrealistas de identidade masculina além das fronteiras convencionais. Em pouco tempo, Barney passou de vídeos inspirados em Nauman e Acconci, nos quais filmou a si mesmo nu escalando as paredes do estúdio, *Field Dressing (orifill)* (1989), para cenários coloridos e exuberantes de seus vídeos e instalações *Cremaster*, iniciados em 1994, nos quais fadas, sátiros e diversas outras criaturas vestidas de modo minucioso representam em cenários particulares oriundos das preocupações de Barney com partes e fluidos corporais, relações hetero e homossexuais, atletismo e alquimia. A palavra “cremaster” (o músculo delgado suspensor dos testículos) convida a associações com um mundo limitado, preparado para a atividade sexual, alimentado pela fantasia e pelo desejo. Com Barney, as explorações do corpo na arte do final do século XX atingem proporções barrocas em valores de produção de figurinos, maquiagem, próteses, imagens fantásticas de câmeras e esquisitices esculturais que sugerem uma busca esbaforida de identidade e prazer sob o olho constante da morte invasora. *Cremaster 5* (1997) sobretudo, com seus figurinos pretos elaborados e música *dark*, transmite a sensação de um funeral ampliado, a despeito das imagens subaquáticas de ninfas marinhas divertindo-se (RUSH, 2006, p. 145).

Mas a verdade é que essa não foi uma simples e inequívoca trajetória evolutiva de vídeos de baixo orçamento registrando performances para a realização da superprodução de longas-metragens; após e durante o *Ciclo Cremaster*, Barney voltou a fazer performances e vídeos do *Drawing Restraint*. O artista pode ter ampliado seus horizontes de trabalho cada vez mais, mas isso só fez aumentar o leque de possibilidades de plataforma para desdobrar seus sistemas de criação.

Assim como esculturas e atores são personagens com o mesmo grau de importância em seus filmes, os filmes e as outras modalidades artísticas também se equivalem dentro de seu método de trabalho.

2.2 Um panorama da teoria e crítica da arte de onde emerge Barney

2.2.1 Greenberg e o *Novo Laocoonte*

Em *Rumo a um mais novo Laocoonte*, Clement Greenberg (2001) organiza uma “apologia histórica da arte abstrata”, dividida em seis partes. A proposta do autor é localizar a pintura “não objetiva” ou “abstrata” em um desenvolvimento histórico das artes iniciado no século XVII, que atravessa os séculos XVIII e XIX e desemboca no século XX com o modernismo.

A continuidade é trabalhada por Greenberg, no primeiro texto aqui mencionado, a partir de duas premissas: a primeira delas estabelece uma confusão entre as artes observada em momentos históricos distintos. A discussão em torno da pureza e das diferenças entre as artes configura-se como uma tentativa de desfazer os equívocos e as distorções observados ao longo da história da arte. A outra premissa institui uma relação de dominância entre as artes: de acordo com o crítico, há uma forma de arte dominante em cada período histórico, e a relação que as outras artes mantêm com a arte dominante é de imitação de seus efeitos: “Quando porventura se confere a uma arte o papel dominante, esta se torna o protótipo de toda arte; as outras tentam se despojar de suas próprias características e imitar-lhes os efeitos” (GREENBERG, 2001, p. 46). Greenberg diagnostica a confusão das artes justamente nesse duplo movimento, em que as artes tentam imitar os efeitos da arte dominante enquanto esta parte para absorver as funções da demais. As perversões e distorções resultantes da confusão das artes configuram-se aqui na dissimulação do meio específico a uma determinada arte em sua tentativa de se equivaler à dominante.

A partir de tais premissas, o crítico observa a dominância da literatura no século XVII, enquanto a pintura e a escultura esforçavam-se por “ganhar acesso ao seu domínio” (GREENBERG, 2001, p. 47), ou ainda no ressurgimento romântico, quando o meio era tido como obstáculo à transmissão imediata do sentimento do

artista para seu público. Tal situação teria incentivado a “desonestidade artística, que consiste em tentar escapar dos problemas do meio de uma arte buscando refúgio nos efeitos de outra” (GREENBERG, 2001, p. 48). Na passagem do século XIX para o XX, a música ocupava o lugar de arte dominante. Neste último contexto, no entanto, o autor observa uma influência da música distinta daquela caracterizada pela literatura no século XVII. Greenberg registra que, no âmbito da vanguarda, a música foi considerada menos como produtora de um tipo de efeito a ser imitado pelas outras artes do que um *método de arte* que poderia servir de referência para as demais. Isto é, a música, sendo uma arte “abstrata, uma arte de pura forma” (GREENBERG, 2001, p. 53), iria tornar-se o modelo e um estímulo para as outras artes buscarem o sentido ou a faculdade específicas a seu meio, isto é, “só aceitando o exemplo da música e definindo cada uma das outras artes unicamente nos termos do sentido ou faculdade que percebe seu efeito e excluindo de cada arte tudo que é inteligível nos termos de qualquer outro sentido ou faculdade é que as artes não musicais poderiam atingir a “pureza” e a auto-suficiência que desejavam; ou melhor, que desejavam na medida em que eram artes de vanguarda” (GREENBERG, 2001, p. 53).

Observa-se com isso que a música, enquanto arte dominante, estabelece um modelo de pureza e de abstração que todas as outras artes podem pleitear. Não seria, nesse caso, uma imitação dos efeitos de uma arte por outra, fato que dissimularia os meios específicos da última, mas uma imitação do método de uma arte, em sua definição de pureza. É dessa maneira que, em linhas gerais, Greenberg aponta no modernismo da pintura abstrata, no qual “as artes encontram-se (...) em segurança, cada uma dentro de suas “legítimas” fronteiras, e o livre comércio foi substituído pela autarquia” (GREENBERG, 2001, p. 53). O autor cria, portanto, um percurso histórico para todas as artes, com especial ênfase para a pintura, observando, nessa trajetória, as confusões históricas decorrentes da relação de dominância de uma arte sobre as demais. O ponto de chegada refere-se ao momento, no contexto da vanguarda, entendida de forma genérica, em que “as artes foram tangidas de volta a seus meios e neles foram isoladas, concentradas e definidas. É em virtude de seu meio”, completa o autor, “que cada arte é única e estritamente ela mesma. Para restaurar a identidade de uma arte, a opacidade de seu meio deve ser enfatizada” (GREENBERG, 2001, p. 54).

Esse movimento, em que cada arte se define especificamente por aquilo que lhe é único e irreduzível em seu próprio meio, revela a própria essência do modernismo de Greenberg. Para o autor, o modernismo seria caracterizado pela utilização de “métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência” (GREENBERG, 2001, p. 101). Nesse sentido, a pintura abstrata, ou modernista, estabeleceria um laço de continuidade com o pensamento iluminista de Kant, filósofo que Greenberg considera o primeiro verdadeiro modernista. A autocrítica realizada por Kant seria observada no caso da pintura modernista, por exemplo, em sua ação de distinguir os efeitos característicos de seu meio daqueles concernentes a outras manifestações artísticas a fim de atingir a pureza abstrata. Nesse caso, a “planaridade inelutável da superfície” seria “a única condição que a pintura não partilhava com nenhuma outra arte” (GREENBERG, 2001, p. 103). Outro laço histórico no século XVIII está na referência de Greenberg ao pensamento de G. E. Lessing. De acordo com o crítico, Lessing teria identificado a confusão entre as artes, abordando-a sob o viés da literatura, fato que fez com que esse autor, em suas “opiniões sobre artes plásticas”, exemplificasse “os típicos equívocos de sua época” (GREENBERG, 2001, p. 47). Greenberg estabelece uma continuidade em relação a Lessing, a qual é explicitada no título de seu ensaio; no entanto, registra o fato de o próprio pensador, apesar de ter diagnosticado a confusão entre as artes, ainda apresentar equívocos a respeito delas.

Em sua definição da pintura modernista, Greenberg estabelece a bidimensionalidade literal do espaço pictórico como única condição específica à pintura, que lhe garantiria sua independência e autonomia. A planaridade associada à pintura, em conjunto com suas convenções essenciais, configurar-se-iam como “as condições limitativas a que a pintura deve atender para ser experimentada como pintura” (GREENBERG, 2001, p. 105). Essa experiência da pintura seria aquela relacionada à ilusão óptica, produtora de uma terceira dimensão exclusivamente pictórica. A diferença que se estabelece entre a ilusão do *trompe l’oeil* e a ilusão ótica é assim explicada pelo autor:

Enquanto os grandes mestres criaram uma ilusão de espaço em profundidade em que podíamos nos imaginar caminhando, a ilusão criada por um pintor modernista permite apenas o deslocamento do olhar; só é

possível percorrê-la, literal ou virtualmente, com os olhos (GREENBERG, 2001, p. 106).

Evidencia-se aqui, portanto, que o efeito da pintura modernista é aquele associado à visão e, mais especificamente, ao ótico. A pintura modernista produz, portanto, um determinado tipo de experiência vinculada ao sentido da visão, característica específica a esta manifestação artística e que nenhuma outra pode tomar-lhe. A bidimensionalidade do plano pictórico cria, como experiência estética, uma tridimensionalidade ótica, dimensão essa que não é balizada pelas normas e convenções da técnica da perspectiva, a qual não é inerente à arte da pintura. É esse conjunto de características que define a especificidade do meio que é a pintura sob o ponto de vista dos modernos.

2.2.2 Novas sintaxes, narcisismo e teatralidade (em Rosalind Krauss)

I VOYAGE OF THE NORTH SEA

A Voyage on the North Sea, Art in the Age of the Post-Medium Condition, título de Rosalind Krauss (1999) para um de seus livros, revela alguns aspectos que serão tematizados ao longo de seu ensaio. Em primeiro lugar, a primeira parte do título de Krauss (*A Voyage on the North Sea*) diz respeito à obra homônima de Marcel Broodthaers, criada entre 1973 e 1974. Trata-se de um filme em que Broodthaers, artista belga associado à arte conceitual, cria uma estrutura composta por quadros estáticos de duas naturezas distintas: há aqueles em que *page n* aparece escrito em caracteres brancos sobre o fundo preto da tela, sendo *n* o número correspondente à página (variando de 1 a 15); outros, associados a suas respectivas quadros-páginas, exibem navios em pleno oceano. Os navios e os oceanos são representados ora por fotografia, ora por pinturas, e os quadros estáticos focalizam por vezes a paisagem inteira (o navio no meio do oceano, por exemplo), por vezes algum detalhe das representações (as ondas do oceano). Será a partir de *A Voyage on the North Sea* e também de outras criações de Broodthaers (em especial as capas para o livro *Studio International*, as obras relacionadas ao *Museum of Modern Art, Eagles Department* e ainda *Ma Collection*, entre outras) que Krauss discutirá o conceito de especificidade de um meio artístico. Além disso, será

também através da obra de Broodthaers que a crítica de arte norte-americana discutirá alguns aspectos relacionados à história da arte, entendida como uma narrativa linear e progressista, e ao modernismo, estreitamente associado à figura de Clement Greenberg, mas também a cineastas e *videomakers* ligados ao *Anthology Film Archives*, cinemateca que reunia, nas décadas de 1960 e 1970, um conjunto de artistas interessados nos filmes selecionados e exibidos por Jonas Mekas.

A outra parte do título revela uma referência teórica bastante presente nos ensaios de Krauss: o pensamento de Walter Benjamin. Nesse caso específico, um dos textos mais proeminentes de Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935-36), é lembrado na utilização do termo *arte... na era* (*art...in the age*). Estabelece-se de imediato no título de Krauss uma espécie de historicidade, ou seja, a autora institui um recorte histórico para sua análise. Interessa-lhe analisar as produções artísticas em um contexto histórico específico, a saber, a *era da condição pós-meio*. A relação entre Krauss e Benjamin não é verificada apenas no título. O pensamento do autor alemão é trabalhado pela crítica como uma das chaves de análise da obra de Marcel Broodthaers, em especial as coleções produzidas pelo artista. Outros três textos de Benjamin revelam-se também relevantes: *Desempacotando minha biblioteca – um discurso sobre o colecionador* (1985), onde o autor escreve e conceitua a atividade do colecionador, diferenciando o uso dos livros em uma coleção do consumo de mercadorias; *Sobre o conceito de história* (1985) e também *Pequena história da fotografia* (1993).

No prefácio a seu ensaio, Krauss comenta a utilização que fará do termo *meio*. Em um primeiro momento, a autora registra a possibilidade de simplesmente descartar esse conceito, que lhe parece “por demais contaminado, por demais carregado ideológica, dogmática e discursivamente¹”. Na tentativa de manter-se afastada da densidade (ideológica, discursiva e dogmática) associada ao termo, Krauss acata a sugestão de Stanley Cavell no que se refere à utilização de uma palavra em substituição a *meio*. Se por um lado o novo termo inter-relaciona-se a um dos movimentos artísticos mais marcantes do início do século XX (o surrealismo), por outro, abre espaço para os novos suportes artísticos criados ao longo deste

¹ too contaminated, too ideologically, too dogmatically, too discursively loaded.

século, em especial aqueles relacionados a inovações tecnológicas (a câmera de filmar, por exemplo), além de sugerir uma conexão com a ideia de autonomia. Tal termo seria *automatismo*.

Automatismo seria a palavra encontrada por Cavell para substituir palavras mais tradicionais, em especial *gênero* e *meio*. Entretanto, haveria uma relação entre os termos pelo fato de qualquer uma das três ideias levar em conta a relação entre um aparato técnico específico a uma obra de arte e as convenções nas quais ela é produzida. Aquilo que o *automatismo* colocaria em primeiro plano, e que o diferenciaria dos demais termos, seria o espaço aberto ao improviso. Um meio, ou seja, aquilo que serve de instrumento e suporte para a produção de determinada obra, de acordo com o *automatismo* de Cavell, revelaria uma parcela de improviso, identificada naqueles aspectos do trabalho configurados de modo desvinculado das garantias de uma tradição artística na qual a obra está inserida. Portanto, com o *automatismo*, abre-se espaço para características e procedimentos artísticos que não estão obrigatoriamente relacionados às normas, regras e especificidades de determinado gênero ou meio.

O aspecto que chamaria a atenção no conceito de *automatismo* seria justamente a pluralidade interna contida em cada meio artístico. As características, estejam elas relacionadas às convenções ou propriamente ao aparato técnico de cada meio, longe de serem rígidas, apontam, por outro lado, para algo indefinido, algo que se determina apenas na utilização singular e específica empreendida por cada artista em particular. Tais características funcionariam, com isso, como uma estrutura básica e esquemática, um apoio ou horizonte a partir do qual se poderia julgar o sucesso ou o fracasso de um empreendimento artístico. Nessa ideia está incluída, portanto, a impossibilidade de encarar ou considerar um meio como nada além de um conjunto predefinido de técnicas e convenções. Esta última abordagem, a que considera o meio como um "*mere physical object*" [mero objeto físico], estaria associada, segundo Krauss, ao pensamento do crítico de arte norte-americano Clement Greenberg.

Na tentativa de se livrar do *meio* e considerando a proposta de Cavell quanto à utilização do conceito de *automatismo*, a autora registra a complexidade do termo preterido inicialmente, complexidade esta reduzida por abordagens simplificadoras como, por exemplo, a de Greenberg. Ao invés de descartar *meio*, Rosalind Krauss

opta por persistir em sua utilização, visto que, “em um nível lexical, é a palavra “meio” [que também significa “médium” em inglês] que traz consigo a questão da “especificidade” – como na designação de uma “especificidade do meio”²”.

A condição pós-meio à qual se refere Krauss considera como meio artístico característico de uma obra de arte não apenas a técnica utilizada para sua produção ou as convenções ou regras que balizaram sua criação. Uma obra de arte, em sua condição pós-meio, revela também um conjunto de aspectos específicos e inerentes a esta criação, conjunto que não pode ser transformado em uma cartilha normativa a ser aplicada a todas as outras produções. Nesse sentido, a possibilidade de mapeamento e de observação do meio utilizado em uma obra de arte está atrelada à relação entre técnica, convenções e improviso. São estes os três fatores que devem ser levados em conta em uma identificação do *meio*, que, por sua vez, não cessa de existir. O emprego desse conceito revisto traça uma trajetória histórica caracterizada pela continuidade. Mas considerar o *meio* em sua condição pós-meio produz, por outro lado, uma descontinuidade. A condição pós-meio é, portanto, tanto uma continuidade quanto uma descontinuidade – continuidade na utilização da palavra; descontinuidade referente ao sentido empregado em sua utilização, visando a abarcar sua complexidade. Nesse ponto, há que se considerar um dos principais interlocutores de Rosalind Krauss, já mencionado aqui: o crítico Clement Greenberg. É principalmente em relação aos escritos e à postura de Greenberg sobre o conceito de especificidade do meio que Krauss organiza seu pensamento. Greenberg, com isso, é colocado ao lado de Broodthaers e de Benjamin no hall das referências principais do ensaio *A Voyage on the North Sea*.

II UMA VISÃO DO MODERNISMO

A trajetória de Rosalind Krauss como crítica de arte inicia-se precisamente no âmbito da crítica modernista. Ao lado de Michael Fried, Krauss tornou-se, no começo de sua carreira, uma discípula do método crítico elaborado por Clement Greenberg, a ponto de ser chamada pelo artista minimalista Donald Judd de *Greenberguer*. Entretanto, algumas circunstâncias conduziram-na por outros

² at a lexical level, it is the word “medium” and not something like “automatism” that brings the issue of “specificity” in its wake – as in the designation “medium-specificity”

caminhos e pensamentos, fatos que permitiram à autora divergir das justificativas históricas e premissas desenvolvidas por Clement Greenberg. Em seu ensaio *Uma visão do modernismo*, incluído na coletânea *Clement Greenberg e o debate crítico* (2001), Krauss realiza uma autocrítica do modernismo.

Nesse ensaio, Krauss aponta uma série de contradições inerentes ao método de argumentação da crítica modernista tal como teorizada por Clement Greenberg. O contra-senso principal refere-se ao que a crítica chama de *questão do conteúdo* de uma obra de arte, diretamente associado à perspectiva histórica na qual ela se insere. De acordo com Krauss, o modernismo incluía em seus juízos sobre as obras de arte não apenas as características formais desta, mas, sobretudo, o seu significado; isto é, uma produção artística deveria ser abordada tanto em relação a suas questões formais quanto àquelas relativas ao conteúdo e ao sentimento. Se por um lado, os próprios modernistas mantêm em segredo as questões de conteúdo e sentimento, visto que elas “nunca são de fato claramente expressas no que escrevem” (KRAUSS, 2001, p. 166), por outro, o significado de uma obra de arte é observado por eles através de uma perspectiva histórica aplicada à obra. Isto equivale a dizer que “o sentido de necessidade histórica, inerente ao conteúdo ou significado da pintura modernista já não coincidia com o da percepção da própria obra” (KRAUSS, 2001, p. 170). Tal necessidade histórica fundamenta-se em uma lógica temporal que “vinculava centenas de atos pictóricos distintos na limpidez fluida de um único movimento” (KRAUSS, 2001, p. 163). Ou seja, a história que os modernistas viam,

de Manet até os impressionistas e Cézanne, e depois até Picasso era como uma série de salas *enfilade*. Em cada uma dessas salas, o artista explorava, até os limites de sua experiência e de sua inteligência formal, os constituintes específicos de seu meio. Seu ato pictórico tinha por efeito abrir a porta para o próximo espaço, fechando, simultaneamente, o acesso ao que o precedia. A forma e as dimensões do novo espaço eram descobertas pelo ato pictórico seguinte (KRAUSS, 2001, p. 167).

A continuidade da história modernista desenvolvida por Greenberg revela-se, desse modo, como uma causalidade cujo correlato visual é precisamente a perspectiva. Pois a ideia de narrativa está implicada no espaço perspectivo e aquilo que tanto uma narrativa quanto uma perspectiva colocam em primeiro plano é um modo de abordagem histórica, fundado no princípio da causalidade. Tal constatação permite a Krauss registrar o fato de que “a planaridade cultuada pela crítica

modernista pode ter erradicado a perspectiva espacial, mas a substituiu por uma temporal – a saber, a história” (KRAUSS, 2001, p. 169). O caráter absoluto e objetivo dessa história faz com que a autora qualifique a crítica modernista de inocente. Outro aspecto relaciona-se a essa abordagem histórica do modernismo: o fato de a crítica modernista ser prescritiva e prescindir de autocrítica. A ausência de autocrítica é decorrente da incapacidade, por parte da crítica modernista, de ver “sua “história” como uma perspectiva” (KRAUSS, 2001, p. 169). Resulta disso uma ausência de desconfiança desse tipo de crítica em relação a seus próprios pressupostos. A *autocrítica* de Clement Greenberg revela-se, portanto, insustentável, não podendo, com isso, ser considerada como tal.

Os argumentos de Krauss colocados acima elucidam a contradição inerente à noção de especificidade do meio formulada no âmbito da crítica modernista. Afinal, se, de acordo com Greenberg, o valor estético de uma obra tem origem em seu conteúdo (caso contrário, reconhece-se uma boa composição apenas em termos formais, fato que não garante sua existência como obra de arte), tal conteúdo, ou significado, está atrelado a uma perspectiva histórica, sendo, portanto, exterior à obra. Em outras palavras, a narrativa criada por Greenberg, partindo de uma confusão entre as artes até chegar ao momento em que cada arte é isolada em seu próprio meio, serve como significado, ou conteúdo, externo à obra e utilizado para justificar seu valor estético. A atenção voltada para a especificidade do meio é dissimulada, portanto, pela própria narrativa que justifica a consolidação desse mesmo meio. Assim, em uma obra de arte, aos elementos formais unem-se os aspectos históricos que os justificam e lhes servem de conteúdo. O meio, portanto, ao invés de ser abordado por intermédio de sua especificidade, o é através da história que o levou a afirmá-la. Decorre daí o fato de Michael Fried, ao ser abordado com a pergunta “O que há de tão bom nisso?”, feita por um estudante de Harvard sobre uma pintura de cobre de Frank Stella por ocasião da exposição *Three American Painters*, ter respondido: “O que ele [Stella] desejaria acima de qualquer outra coisa é pintar como Velásquez. Mas sabe muito bem que essa opção não está aberta para ele. Então pinta tira (...). Ele quer ser Velásquez, então pinta tiras” (KRAUSS, 2001, p. 163).

Somam-se a isso os fatos de a crítica modernista ter-se recusado a reconhecer o cinema como “arte modernista” e também de ter sido incapaz de

conferir à escultura uma justificativa histórica satisfatória. Krauss comenta a importância que o cinema como meio assumiu para escultores, como Richard Serra, nas décadas de 1960 e 1970. A relação entre o cinema, a escultura e o modernismo é tematizada de modo mais detalhado em *A Voyage on the North Sea* a partir de um grupo de artistas que se reuniam em uma sala de exibição de filmes em Nova York denominada *Anthology Film Archives*. Nesse local era exibido um repertório de filmes modernistas selecionado por Jonas Mekas, seleção que incluía o cinema de vanguarda francês e soviético, o documentário silencioso britânico, filmes independentes americanos e também de Charles Chaplin e Buster Keaton. Além de Serra, frequentavam a sala de projeção Robert Smithson e Carl André. Todos eles partilhavam, de acordo com Krauss, uma “profunda hostilidade à versão rígida do modernismo de Clement Greenberg, com sua doutrina da planariedade³” (KRAUSS, 1999, p. 24). Por outro lado, tem-se os críticos modernistas e sua “incapacidade para lidar com [os trabalhos dos escultores] Richard Serra, ou Michael Heizer, ou Keith Sonnier, ou Robert Smithson, [que] é anômala em extremo” (KRAUSS, 2001, p. 171). A autora comenta que, de modo surpreendente, esse grupo de artistas, longe de se opor ao modernismo, afirmava-se como modernista apesar da hostilidade à crítica desenvolvida por Greenberg. O modernismo do *Anthology* difere, portanto, daquele empreendido por Clement Greenberg e é observado por Krauss por intermédio da influência que filmes produzidos por Michael Snow, Hollis Frampton e Paul Sharits exerceram sobre esse núcleo de artistas. Foi a partir das obras estruturalistas realizadas por Snow, Frampton e Sharits que o grupo do *Anthology* passou a imaginar um modo de produção fílmico focado na natureza cinemática desse meio específico, modo de produção considerado por esse núcleo de artistas como decididamente modernista.

O modernismo do *Anthology*, portanto, considera o cinema em sua especificidade, sendo esta definida pelo conceito de dispositivo cunhado pelo teórico francês Jean-Louis Baudry, conceito este que foi traduzido pela teoria anglo-americana sob o nome de *apparatus*.

³ deep hostility to Clement Greenberg’s rigid version of modernism with its doctrine of flatness.

A especificidade do cinema seria resultante da articulação entre os três níveis que caracterizam esse sistema: emerge daí uma interdependência entre cada um dos aspectos relativos a cada nível do sistema. Segundo Krauss,

As partes do aparato seriam como coisas que não podem tocar umas nas outras sem serem tocadas; e essa interdependência figuraria a emergência mútua de um espectador e de um campo de visão como trajetória através da qual o sentido da visão toca o que o toca de volta (KRAUSS, 1999, p. 25).

A trajetória de um campo visual que relaciona cada aspecto constitutivo ao sistema do cinema, criando uma interdependência entre as partes, revela, para Krauss, o *vetor fenomenológico*, conceito retirado da teoria desenvolvida pelo filósofo fenomenólogo francês Maurice Merleau-Ponty e utilizado pelo grupo do *Anthology* para definir a especificidade do cinema. Algumas obras de Michael Snow, como, por exemplo, o filme *Wavelength*, revelariam essa trajetória de modo imediato e óbvio. É a partir dessa abordagem da especificidade do cinema como um dispositivo que um escultor como Richard Serra condiciona suas produções escultóricas ao *vetor fenomenológico*, através do conceito de *horizontalidade*. Serra, com isso, apropria-se tanto do conceito de meio estético quanto das características de sua especificidade. Em relação à especificidade, Krauss registra:

Para sustentar a prática artística, um meio precisa ser uma estrutura apoiável, que gera uma série de convenções, algumas das quais, assumindo o próprio o meio como assunto, seria totalmente “específica” para ele, produzindo uma experiência da sua própria necessidade (KRAUSS, 1999, p. 26).

A relação entre as esculturas de Serra e os filmes estruturalistas, bem como um estudo detalhado da apropriação do *vetor fenomenológico* pelo escultor são investigações que fogem ao escopo deste trabalho. De fato, a própria Rosalind Krauss não se atém muito a esses aspectos, indicando, em notas, alguns de seus textos aos quais, por razões variadas, não tivemos acesso. O que concerne à discussão em torno do modernismo aqui tematizada é a hostilidade do grupo de artistas do *Anthology Film Archives* em relação à figura de Clement Greenberg. Krauss trata de desfazer a polaridade entre essas duas visões do modernismo ao justapor ao conceito de *vetor fenomenológico* utilizado pelo *Anthology* a ideia de tridimensionalidade ótica desenvolvida por Greenberg. A autora realiza uma aproximação entre as duas visões aparentemente opostas relativas à especificidade do meio, pois se a planaridade específica à pintura modernista produz um tipo de experiência estética caracterizada pela tridimensionalidade ótica, um “vector that

connects viewer and object” [vetor que conecta observador e objeto] (KRAUSS, 1999, p. 29), a interdependência entre as condições objetivas (a tecnologia de produção) e aquelas subjetivas (o efeito psíquico e o imaginário produzido pela indústria cultural) específica ao sistema do cinema produz, a seu modo, um *vetor fenomenológico* que se assemelha ao primeiro. A relação entre a bidimensionalidade produtora de uma ilusão ótica, no caso da pintura, é considerada, desse modo, análoga à experiência do cinema que inter-relaciona os níveis de seu sistema. A oposição entre o modernismo de Greenberg e os filmes estruturalistas considerados pelo grupo do *Anthology* é enfraquecida por Krauss, visto que ambas as visões articulam, por perspectivas diferenciadas, uma mesma abordagem para a especificidade do meio artístico.

III CAMINHOS DA ESCULTURA MODERNA

No livro *Caminhos da escultura moderna*, escrito em 1977, Krauss (2001) realiza um conjunto de estudos de caso em que analisa um grupo representativo de obras escultóricas. O ponto de partida para seu pensamento é a divisão entre as artes espaciais e as artes temporais efetuada por Lessing em seu *Laoconte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1999).

A justificativa de Krauss para voltar a Lessing baseia-se na dificuldade em se avaliar (ou definir), no contexto artístico do século XX, todos aqueles trabalhos que poderiam ser considerados propriamente como escultura. Uma vez que essa questão se torna problemática, Krauss, “a exemplo do que fez Lessing duzentos anos atrás”, põe-se a examinar “a categoria geral de experiência em que a escultura se insere” (KRAUSS, 2001, p. 1). Este é o nexos entre os estudos dos dois autores. Porém, em seu empenho em pesquisar o conjunto de experiências específico à arte escultórica, Krauss distancia-se de Lessing, visto que o objetivo principal da autora não é estabelecer uma série de normas e critérios objetivos específicos a cada meio artístico, tal como fez o pensador alemão. Ela, de fato, questiona a divisão efetuada por Lessing entre as artes espaciais e as artes temporais ao revelar a premissa norteadora de todo o conjunto de análises:

[M]esmo em uma arte espacial, não é possível separar espaço e tempo para fins de análise. Toda e qualquer organização espacial traz no seu bojo uma afirmação implícita da natureza da experiência temporal. A história da

escultura moderna estará incompleta sem uma discussão das consequências temporais de um arranjo particular da forma (KRAUSS, 2001, p. 6).

É possível perceber no trecho acima que Krauss desmonta a separação entre as artes no contexto específico de suas análises. Isto é, fica claro que a autora não se propõe a definir a escultura como uma arte espacial ou temporal, mas, sob outra perspectiva, a análise dessa mesma escultura deve considerar ambos os aspectos, pois a abordagem de uma escultura, em especial a moderna, centrada unicamente em seu aspecto espacial, apresenta-se incompleta. Ao invés de prosseguir com a divisão proposta pela crítica normativa de Lessing, Krauss prefere afirmar a tensão “entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo” (KRAUSS, 2001, p. 6) que condiciona e promove o caráter expressivo da escultura.

No último capítulo do livro “O duplo negativo: uma nova sintaxe para a escultura”, Krauss analisa um conjunto de esculturas produzidas ao longo das décadas de 1960 e 1970. O primeiro aspecto importante a ser ressaltado é o fato de a autora reunir sob o nome *minimalismo* artistas de diferentes tendências criativas. Ela assim comenta sua decisão, em uma nota do capítulo:

O movimento escultural iniciado por volta de 1964 e que se estende até os dias atuais de hoje [1977] tem sido tratado por mim aqui como a manifestação de uma mesma sensibilidade, a qual, por uma questão de simplicidade, tenho chamado de minimalismo (KRAUSS, 2001, p. 357).

O conjunto de obras analisado pela crítica abarca produções de Richard Serra, Donald Judd, Mel Bochner, Frank Stella, Robert Morris, Sol LeWitt, Carl André, Michael Heizer e Robert Smithson. A lista de artistas investigados por Krauss agrupa, com isso, produções da arte conceitual (aquelas de Sol LeWitt, artista responsável pela elaboração de dois textos cruciais para esse “movimento”, *Parágrafos sobre a arte conceitual* (1967), e *Sentenças sobre a arte conceitual* (1969), obras da *Land Art* (como as de Robert Smithson e Michael Heizer), além daquelas criações próprias ao movimento minimalista (obras de Judd, Morris e André). Michael Archer, em *Arte contemporânea – uma história concisa* (2001), comenta a utilização do “rótulo” *minimalismo* para esse conjunto heterogêneo de obras: “As características-chave do Minimalismo são mais facilmente reconhecíveis na arte de Judd, Morris, Flavin e André. Sol LeWitt e Robert Smithson também foram associados à tendência, mas seu significado principal reside em outros aspectos” (ARCHER, 2001, p. 42).

O interesse de Krauss pela escultura parte da divergência da crítica em relação à visão normativa de Lessing para essa manifestação artística. Desse modo, ao invés de reiterar uma determinada leitura da escultura, Krauss problematiza-a sem descartar, no entanto, a utilização dessa palavra. Ao prosseguir na utilização do termo, a autora investiga um conjunto multiforme de obras consideradas como esculturas. O *duplo negativo*, título do capítulo apropriado da obra homônima de Michael Heizer, manifesta-se, nesse ponto, pela primeira vez. A obra de Heizer “consiste em duas fendas, cada qual com 12m de profundidade e 30 m de comprimento, escavadas no topo de duas mesetas situadas uma defronte à outra e separadas por um desfiladeiro profundo” (KRAUSS, 2001, p. 334). As fendas, que formam um espaço vazio, um abismo ou vácuo que as une, poderiam ser associadas à pintura e à escultura. Archer, ao comentar a fundamentação lógica presente em *Caminhos da escultura moderna*, define o *duplo negativo* como uma escultura que não seria nem arquitetura, nem paisagem. “Além disso, sugeria Krauss, outros trabalhos podiam ser mais bem colocados em uma de três outras categorias relacionadas: paisagem e arquitetura, arquitetura e não arquitetura, e paisagem e não paisagem” (ARCHER, 2006, p. 80). As duas leituras do *duplo negativo*, somadas ao cruzamento espaço-temporal que Krauss enxerga nas esculturas, são derivadas de uma única operação, que seria aquela que institui dois polos de referência (a pintura e a escultura; o espaço e o tempo; a arquitetura e a paisagem), a partir dos quais uma estrutura (ou obra artística) criará articulações e vínculos sem, no entanto, fixar-se absolutamente em nenhum dos dois pontos. Nesse sentido, em vez de uma definição estrita que situa um trabalho de arte no interior de um gênero específico, há polos de referência dos quais uma determinada obra por vezes se distancia, por vezes se aproxima. O *duplo negativo* revela, com isso, uma estrutura dinâmica inerente aos trabalhos escultóricos observados por Krauss.

A análise do conjunto escultórico desenvolvida por Krauss parte da constatação da autora de que há, nessas obras, uma relocação das “origens do significado de uma escultura para o exterior, não mais modelando sua estrutura na privacidade do espaço psicológico, mas sim na natureza convencional, pública, do que poderíamos denominar espaço cultural” (KRAUSS, 2001, p. 323). A postura dos artistas minimalistas diverge daquelas adotadas, por um lado, pelo expressionismo

abstrato e, por outro, por escultores como Henry Moore e Gabo. No primeiro caso, rejeita-se o modelo ilusionista de significado, baseado na ideia, defendida pelo crítico Harold Rosenberg, de que a arte é a pura expressão do artista, onde o significado da pintura era considerado como uma “transcrição das emoções interiores de um artista por meio de um “ato” pictórico ou escultural” (KRAUSS, 2001, p. 306). No caso de escultores como Moore e Gabo, é descartada a visão de que a matéria inerte da escultura continha uma interioridade orgânica responsável por sua forma externa. Em outras palavras, os escultores minimalistas

tinham por objetivo negar a interioridade da forma esculpida. (...) Sua noção do real significado de se descobrir “como é o mundo” excluía a possibilidade de formularmos qualquer hipótese estética segundo a qual pudéssemos investigar em profundidade o centro da matéria e dar-lhe vida metaforicamente (KRAUSS, 2001, p. 303).

A rejeição ao significado, entendido como algo interno a uma determinada forma, servindo de metáfora para o interior do sujeito, não representa, para Krauss, um abandono do significado unicamente em favor das construções formais. Ao contrário, a autora registra que se trata de uma nova abordagem do significado observada no *corpus* das esculturas minimalistas. Se por um lado nessas obras rejeita-se a metáfora da escultura como constituinte de uma divisão entre o espaço fisionômico externo e o espaço psicológico interno (este, por sua vez, funcionando como seu centro, ou núcleo interno), por outro, é forjada uma nova relação metafórica caracterizada pela fragmentação e pela excentricidade resultantes de uma experiência estética de tais trabalhos. Um bom exemplo desse novo “modelo de significação apartado das pretensões de legitimidade de um eu particular” são alguns trabalhos de Richard Serra.

O início da análise de Krauss parte do primeiro filme de Serra, intitulado *Mão agarrando chumbo*, de 1969. Nesse filme, são-nos mostrados apenas a mão e o antebraço do artista em uma dupla ação de agarrar e soltar pedaços de chumbo provenientes da parte superior da tela. Ora Serra não consegue agarrar os pedaços e persiste em sua ação, ora o artista agarra os pedaços e os soltando imediatamente, prosseguindo, com isso, em sua atividade. De acordo com a autora, “o ritmo pulsante entre mão aberta e punho cerrado à medida que Serra busca deter os objetos em queda é a única pontuação da sequência espaço-temporal do filme” (KRAUSS, 2001, p. 291). Essa “incansável persistência” revela-se para Krauss como

um dos aspectos mais surpreendentes do filme, evidenciando um princípio de composição presente nas esculturas analisadas pela crítica, marcado pela repetição. Tal repetição é vista também em *Peça moldada*, outro trabalho de Serra, em que o artista arremessava “chumbo derretido no ângulo formado entre o piso e a parede, arrancando a forma endurecida e colocando-a no centro da sala, depois repetindo o gesto, formando, dessa forma, uma sucessão de tiras de chumbo” (KRAUSS, 2001, p. 292). A estratégia compositiva utilizada por Serra é significativa em grande parte das esculturas e serve como um modo de se contrapor à composição relacional característica do formalismo europeu. No caso das obras de Donald Judd e Dan Favlin, por exemplo, a repetição encontra eco na utilização de produtos industrializados pelos artistas. Uma vez que uma peça fabricada em larga escala caracteriza-se por sua padronização em relação às outras peças produzidas, a relação travada entre elas exclui a existência de uma ordem hierárquica (definindo centros e focos de importância) e afirma a série, ou a repetição. Como declara Krauss, ao se referir a trabalhos de Flavin, Judd, Stella, André e Smithson, “um traço característico da abordagem dos escultores minimalistas é a exploração de objetos encontrados ao acaso, utilizados como elementos de uma estrutura que se repete” (KRAUSS, 2001, p. 293).

A utilização do princípio “uma coisa depois da outra”, somada à utilização pelos artistas de materiais industrializados, produtos que não sofrem nenhum processo de transformação nas mãos dos artistas, propõe um novo modo de organização formal para uma escultura, rejeitando uma visão do significado como algo interno e nuclear a um eu particular, instituindo, por fim, um novo significado derivado de um sistema de valores forjado pelos escultores minimalistas. “Chegamos a uma modalidade de composição da qual a ideia de necessidade interna foi removida. (...) Em termos estruturais ou abstratos, os expedientes compositivos dos minimalistas negam a importância lógica do espaço interior das formas – um espaço interior que fora celebrado por boa parte da escultura do século XX até então” (KRAUSS, 2001, p. 301).

Adereço de 1 tonelada (castelo de cartas), de 1969, outro trabalho de Richard Serra analisado por Krauss, consiste em quatro placas de chumbo, cada qual de 250 kg, apoiadas umas nas outras apenas em pequenos pontos de contato nas partes superiores de cada unidade. Entretanto, as placas não são fixadas, nem fundidas:

elas apenas se apóiam fisicamente umas nas outras, formando, em conjunto, a forma atemporal de um cubo. A opção do escultor por não uni-las, sem transformá-las em um único objeto fundido, enfatizando, por outro lado, o equilíbrio entre as placas e seus pesos, permite a Serra substituir “o cubo enquanto “ideia” – determinada *a priori* – pelo cubo como existente – criando a si próprio no tempo, em total dependência com relação aos aspectos de sua superfície em tensão” (KRAUSS, 2001, p. 322). Esse trabalho serve de exemplo para a autora observar o modo como um arranjo formal em que são trabalhadas as propriedades específicas de um determinado material, longe de privar-se da possibilidade de significado e de metaforização ou rejeitá-la, constitui-se em uma nova metáfora, um novo tema ou significado da escultura moderna. Ao analisar *Castelo de cartas*, Krauss observa:

Serra parece declarar, nesse trabalho, que nós mesmos somos como o Adereço. Não somos um conjunto de significados privados que podemos escolher entre tornar ou não público aos outros. Somos a soma de nossos gestos visíveis. Somos tão acessíveis aos outros quanto a nós mesmos. Nossos gestos são, eles próprios, formados pelo mundo público, por suas convenções, sua linguagem, o repertório de suas emoções, a partir dos quais aprendemos os nossos (KRAUSS, 2001, p. 322).

Nesse ponto, voltamos ao filme de Serra, onde aparecem apenas uma mão e um antebraço destituídos de corpo. O enquadramento proposto por *Mão agarrando chumbo*, criando um corte entre o corpo e o antebraço, este último marcado pela repetição de gestos que o identificam e o revelam, é significativo para autora na medida em que tal corte revela uma fragmentação do primeiro: Como o *Adereço de 1 tonelada* de Serra, declara Krauss,

o filme apresenta uma imagem do eu como algo a que se chega, algo definido em e graças à experiência. Ao separar a mão do corpo, o filme de Serra participa também de uma lição ensinada anteriormente por Rodin e por Brancusi: a fragmentação do corpo é uma maneira de libertar o significado de um gesto particular de uma impressão de que o mesmo é pré-condicionado pela estrutura subjacente ao corpo, compreendido como um todo coerente (KRAUSS, 2001, p. 332).

A utilização da repetição e da série como princípios de composição, a apropriação de materiais industriais e a criação de um vocabulário abstrato baseado nas propriedades materiais de cada objeto são operações observadas por Rosalind Krauss no conjunto de esculturas produzido entre as décadas de 1960 e 1970. Para a autora, tais recursos revelam um novo tratamento do significado por parte dos artistas, em que a lógica do signo está diretamente associada à lógica da estrutura compositiva. Nesse novo contexto de produção, as esculturas propõem experiências

que, apesar de parecerem, em um primeiro momento, opacas e abstratas, revelam, de modo surpreendente, características e condições inerentes ao nosso “estar no mundo”. A externalidade do significado proposta pelos escultores enfatiza a importância das relações espaço-temporais inerentes às esculturas. Nesse sentido, tanto as criações de Richard Serra aqui citadas como aquelas de Michael Heizer, ou até mesmo os corredores de circuito fechado elaborados por Bruce Nauman e o *Quebra-mar* de Smithson, revelam a “transformação da escultura – de um veículo estático e idealizado num veículo temporal e material” (KRAUSS, 2001, p. 342), criando aquilo que a autora chama de *passagens* (ou até mesmo de *caminhos*). Os caminhos da escultura moderna requerem, portanto, uma experiência inscrita tanto em uma dimensão espacial quanto temporal, experiência essa em que o vocabulário abstrato das formas, através de suas relações físicas e materiais, revela o vocabulário existencial dos seres, em suas externalidades e descentramentos. Ou, como diz Krauss,

o caráter abstrato do minimalismo dificulta o reconhecimento do corpo humano nesses trabalhos e, portanto, dificulta nossa projeção no espaço dessa escultura, deixando intactos todos os nossos pré-julgamentos já sedimentados. Entretanto, nosso corpo e nossa experiência de nosso corpo continuam a ser o tema dessa escultura (KRAUSS, 2001, p. 333).

IV – A ESTÉTICA DO NARCISISMO

No início, quando artistas começaram a fazer trabalhos em vídeo, eles usavam o vídeo como uma continuação tecnologicamente atualizada do modo de abordagem organizado pela nova atenção ao fenomenológico, embora fosse uma versão perversa disso já que a forma que tomava era decididamente narcisística: artistas eternamente falando consigo mesmos (KRAUSS, 1999, p. 30).

Em “Video: The Aesthetics of Narcissism”, publicado em 1976 na revista *October* (KRAUSS, 1976), a discussão em torno da especificidade do meio parte da análise de um conjunto de vídeos realizados por Vito Acconci, Richard Serra e Bruce Nauman, entre outros artistas, nas décadas de 1960 e 1970. O mote utilizado por Rosalind Krauss para inaugurar essa discussão é uma comparação entre pintura e videoarte. A autora observa que, no contexto crítico da década de 60, uma aplicação estrita da simetria permitia ao pintor apontar para o centro da tela de modo a invocar, com esse gesto, a estrutura interna do quadro pintado. Isto é, ao lançar mão da simetria como princípio estruturador de sua obra, o pintor poderia, quando esta

estivesse pronta, apontá-la e identificar sobre a tela a sua organização. Se “apontar para o centro” de uma tela pintada revela a organização simétrica produzida pelo pintor, o que pode ser invocado quando um videoartista aponta para a tela eletrônica de uma TV? Em outras palavras, o que significaria apontar para o centro de uma tela de TV?

Essa é a primeira pergunta formulada por Krauss. A questão parece desdobrar-se de dois modos distintos. De um lado, parece referir-se ao próprio aparato físico de um televisor, uma tela eletrônica marcada pela não fixação das imagens. Ao contrário de uma pintura, onde o quadro carrega-se de materialidade, a tela da televisão é um aparato eletrônico capaz de exibir uma grande quantidade de imagens, apesar de não permitir que ganhem densidade e/ou concretude. Esta é uma superfície atravessada por imagens visíveis, porém não táteis. Por mais que uma imagem permaneça fixada por um bom tempo em um determinado televisor, ela desaparece quando este é desligado. Além dessas diferenças entre as telas pictórica e eletrônica, não se pode esquecer aqui que o fato de o pintor identificar a organização interna de seu trabalho está vinculado a sua utilização de um princípio estruturador pautado pela simetria, ou seja, o gesto de “apontar para o centro” é correlato a uma esquematização simétrica. Desse modo, se o pintor, ao apontar para o centro de sua pintura, desvela, nesse ato, o princípio simétrico organizador dos elementos internos do quadro, que simetria poderia ser revelada no ato do videoartista de apontar para a superfície do televisor? De outro lado, e de modo complementar à pergunta anterior, a expressão “apontar para o centro” pode ser entendida como uma questão a respeito da especificidade do meio da videoarte. A pergunta *“o que significa apontar para o centro de uma tela de TV?”* pode ser então entendida como *“qual é a especificidade do meio da videoarte?”*.

Para responder a tais perguntas, Krauss observa o vídeo criado por Vito Acconci em 1971, *Centers*. Nele aparece a imagem televisiva do artista apontando para o centro da tela do televisor durante vinte minutos. Ao fazer isso, Acconci “literaliza a noção crítica de ‘apontar’ ao se filmar apontando para o centro de uma tela de televisão⁴” (KRAUSS, 1976, p. 50, tradução minha). Krauss vê no gesto do artista um modo paródico de relacionar-se com os termos críticos da abstração. A

⁴ literalizes the critical notion of ‘pointing’ by filming himself pointing to the center of a television monitor

literalização operada por Acconci, portanto, revela-se como uma paródia cuja finalidade é “dilacerar e dispensar toda uma tradição crítica⁵” (KRAUSS, 1976, p. 50, tradução minha). Em outras palavras, *Centers* visa a tornar o método crítico (aquele que permite ao pintor apontar para o centro de sua tela) enfocando as propriedades formais de um trabalho sem sentido, ou melhor, sem aplicação. Em suma, “o tipo de crítica que *Centers* ataca é obviamente aquela que leva a sério as qualidades formais de um trabalho ou tenta examinar a lógica particular de um meio específico⁶” (KRAUSS, 1976, p. 50).

Se, por um lado, a literalização de uma expressão comumente utilizada em um contexto crítico problematiza uma abordagem específica do meio, determinada pela consideração dos elementos e recursos formais que caracterizam um trabalho, por outro lado, ela se revela determinante para a compreensão do vídeo como meio artístico. As produções em vídeo analisadas por Krauss revelam, com isso, duas posturas: em um primeiro momento, evidenciam um questionamento da visão modernista da especificidade do meio. Além disso, podem ser observados os traços característicos que definem propriamente o conjunto desses filmes como um meio artístico pautado pelo narcisismo. Prosseguindo em sua análise de *Centers*, no qual Acconci utiliza o monitor do vídeo como um espelho, a autora afirma:

Enquanto olhamos para o artista alcançando com seu braço esticado e dedo indicador o centro de uma tela que estamos observando, o que vemos é uma tautologia que se sustenta: uma linha de visão que começa no plano de visão de Acconci e termina nos olhos de seu duplo projetado. Nessa imagem de autovigilância está configurado um narcisismo tão específico do vídeo que me vejo querendo generalizá-lo como a condição de todo esse gênero. Mas o que significaria dizer que “o meio do vídeo é o narcisismo?”⁷ (KRAUSS, 1976, p. 50, tradução minha).

Se o narcisismo constitui o meio do vídeo, a discussão em torno da especificidade do meio ganha uma dimensão psicológica. Nesse ponto, há uma diferença entre as naturezas do vídeo e das outras artes visuais. Pois enquanto nas outras manifestações artísticas o meio é definido por suas condições físicas, no caso

⁵ disrupt and dispense with an entire critical tradition.

⁶ the kind of criticism *Centers* attacks, is obviously one that takes seriously the formal qualities of a work or tries to assay the particular logic of a given medium.

⁷ As we look at the artist sighting along his outstretched arm and forefinger towards the center of the screen we are watching, what we see is a sustained tautology: a line of sight that begins at Acconci's plane of vision and ends at the eyes of his projected double. In that image of self-regard is configured a narcissism so endemic to works of video that I find myself wanting to generalize it as the condition of the entire genre. Yet, what would it mean to say, 'The medium of video is narcissism?'

do vídeo, sua especificidade define-se por uma condição subjetiva. No primeiro caso, as condições objetivas de uma obra de arte servem para que o artista transcreva, no ato pictórico ou escultural, suas próprias emoções internas, subjetivas, psicológicas. No segundo caso, o meio é definido não por seus constituintes técnicos e formais, mas por uma experiência que o artista empreende sobre si mesmo. Desse modo, essa diferença observada por Krauss diz respeito à diferença entre duas visões críticas: de um lado, aquela que pode ser associada ao pensamento de Harold Rosenberg, sobre o qual já se comentou anteriormente, em que “a noção de um meio contém o conceito de um objeto-estado, separado do próprio ser do artista pelo qual suas intenções têm de passar⁸” (KRAUSS, 1976, p. 52, tradução minha); de outro, a abordagem elaborada pela própria autora para a videoarte, que atribui a esse meio uma especificidade psicológica.

Ao definir uma especificidade psicológica à videoarte, Krauss não reduz a especificidade do meio do vídeo a seus mecanismos físicos. Melhor dizendo, o dispositivo, ou *apparatus*, que determina a videoarte, caracterizado pela interação entre os níveis técnico, industrial e cultural que o constituem, não permite à crítica afirmar que, por exemplo, o vídeo consiste apenas na utilização do meio físico televisor. Sob outra perspectiva, o meio adquire uma chave psicológica, situação que, se por um lado leva em consideração as condições objetivas em que as produções são realizadas, por outro, não as reduz somente a isso. Desse modo, a própria noção de dispositivo permite à crítica abordar o vídeo em seu viés psicológico. Tal condição é entendida a partir da utilização da palavra *medium* (meio, em inglês) em outros contextos, tal como a parapsicologia. *Medium*, quando associada à mediunidade (ou seja, aqueles indivíduos que são denominados médiuns), revela a recepção e a transmissão de uma mensagem cuja fonte é invisível. Em outras palavras, médium seria aquela pessoa que recebe mensagens oriundas de um contexto invisível, imaterial, e as transmite em um âmbito mais concreto, ou, segundo sua própria definição no dicionário, médium é aquele que, segundo o espiritismo, é o “intermediário entre os vivos e as almas dos mortos.” A partir disso, observa-se que um médium é aquele indivíduo que transita entre dois

⁸ the notion of a medium contains the concept of an object-state, separate from the artist's own being through which his intentions must pass.

mundos, o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, realizando a mediação entre eles.

O corpo mediúnico, portanto, seria o elo central que articula dois mundos, dois tempos, dois contextos distintos. Ao recorrer à aplicação parapsicológica da palavra *medium*, Krauss parece enfatizar o lugar ocupado pelo corpo do artista nos filmes analisados. Vídeos como *Centers*, de Acconci, *Now*, de Linda Benglis, e também alguns de Bruce Nauman e Joan Jonas apresentam o próprio corpo do artista como suporte artístico. Nesses casos, a produção de um filme está condicionada não somente aos fatores tecnológicos, mas, principalmente, à utilização, pelos artistas, de suas próprias imagens e corpos. Tais vídeos revelam o artista filmando a si mesmo, estabelecendo algumas ações a partir das quais o vídeo é produzido. Apontar para si, beijar a própria imagem, descrever criticamente a própria situação, repetir um movimento corporal, todas essas ações realizadas pelos artistas são condicionadas pela produção e projeção de imagens realizadas pelo conjunto câmera-monitor televisivo. Há, portanto, um mecanismo por meio do qual o corpo do artista é captado pela câmera e sua imagem é projetada, através do monitor, diante de si. A imagem que o artista faz de si é aquela proporcionada pela captação de imagens realizada por uma filmadora, imagens essas que, tão logo são produzidas, são exibidas para a fonte que as criou, em imediatos *feedbacks*. Cria-se com isso uma simultaneidade que articula imediatamente, ao tempo presente, o passado mais recente. O corpo, com isso, aparece entre parênteses, localizado entre a câmera e o monitor. Enquanto a câmera capta as imagens, o monitor é responsável por reprojeta-las com a *imediaticidade de um espelho*. Ao contrário do corpo mediúnico tradicional, o corpo do artista da videoarte realiza uma articulação entre dois mundos bem próximos, quase o mesmo.

Os efeitos reflexivos propostos pelas experiências em vídeo, de modo que um artista confronta-se diretamente com suas próprias imagem e voz, podem ser pensados como uma manifestação possível da simetria na videoarte. Entretanto, no caso dos vídeos, a simetria utilizada quando o artista está diante de si é produto da combinação entre duas naturezas distintas. De um lado há o corpo do artista; de outro, a imagem desse corpo. De um lado, o artista diz “eu sou eu”; de outro, sua imagem, diante de si, diz “eu sou eu”. A duplicação do artista gera, como consequência, uma tensão. A imagem eletrônica de si constituiu um “Eu” ou um

“Você”? A simetria, portanto, não estabelece uma relação harmônica entre as partes, muito menos se constitui por elementos de natureza semelhante. O limiar entre corpo e imagem eletrônica, talvez o centro para onde o videoartista deveria apontar, revela mais um distúrbio subjetivo do que uma confirmação objetiva. A condição psicológica do dispositivo da videoarte cria uma situação reflexiva e explora, assim, níveis de presença (e de ausência) de corpos e imagens, reiterando antes uma dissociação do que uma unidade subjetiva.

Tomemos a análise da autora para *Boomerang*, de Richard Serra. No filme produzido em 1974, Serra promove uma experiência em que Nancy Holt ouve, através de um *head phone*, tudo aquilo que ela fala. O enquadramento escolhido para o vídeo exibe apenas o rosto de Holt em *close up*, munido do *head phone*. Como registra Krauss, “como o aparato é ligado a um equipamento de gravação, há um pequeno atraso (menos de um segundo) entre a locução real de Holt e a gravação que ela é forçada a ouvir⁹” (KRAUSS, 1976, p. 53, tradução minha). O conteúdo da fala de Holt é a própria descrição dela sobre a sua experiência, ou seja, ela comenta a própria situação na qual se encontra. A experiência a que Holt se submete é condicionada pelo fato de que qualquer palavra emitida por ela retorna, após alguns segundos, em *feedback* para seus próprios ouvidos de modo que, caso a artista decida continuar falando, deverá, com isso, permanecer ouvindo a si mesma. Além disso, Holt descreve a própria experiência tecendo comentários a respeito de como a situação na qual se encontra difere de um ato de fala habitual. O aspecto interessante desse filme é o fato de a descrição realizada por Holt não ser, por exemplo, na terceira pessoa. A artista fala o tempo todo na primeira pessoa do singular, ou seja, ela se refere a si mesma, aos seus pensamentos, àquilo que deseja falar. A recorrência da expressão “*I think*” é significativa nesse ponto, visto que nessa experiência de Holt sua própria voz, seu timbre, seu modo específico de dizer as palavras, seu ritmo e sua entonação, todos esses aspectos que interagem no ato da fala (seu modo próprio de dizer “*I think*”) ecoam de volta para Holt, de modo que ao dizer “*I think*” Holt é obrigada a ouvir o seu próprio “*I think*”, alguns segundos depois, como um eco, uma repetição, uma voz destituída de corpo.

⁹ because the apparatus is attached to a recording instrument, there is a slight delay (of less than a second) between her actual locution and the audio-feedback to which she is forced to listen.

É significativo ainda que a primeira frase de Holt seja “*Yes, I can hear my echo*” [“Sim, estou ouvindo meu eco”], pois para que o ser humano possa ouvir o eco de sua própria voz, ou seja, a reflexão de seu próprio som, é necessária uma distância mínima de dezessete metros entre ele e o anteparo. Nesse caso, a distância revela-se através daquilo que Krauss chama de uma extraordinária imagem de distração: “Porque o atraso do áudio fica ressignificando suas palavras, ela enfrenta uma grande dificuldade para coincidir com ela mesma enquanto sujeito. É uma situação, ela diz, que ‘cria uma distância entre as palavras e sua apreensão – sua compreensão¹⁰’” (KRAUSS, 1976, p. 53, tradução minha). O eco da voz, ou ainda a reflexão quase imediata do som emitido por Holt, somado ao fato de a própria artista comentar e descrever a própria situação na qual se encontra, são duas operações que se complementam e criam, em *Boomerang*, uma experiência de um presente colapsado (*collapsed present*).

Levando em conta, mais uma vez, a definição parapsicológica de médium, em que o corpo de um indivíduo media a comunicação entre dois tempos (ou dois mundos), tem-se, no caso de *Boomerang*, uma aproximação radical entre os dois contextos espaço-temporais de modo que a mensagem recebida por Holt é aquela transmitida por ela segundos antes, fazendo com que a recepção e a transmissão invistam dinamicamente, a cada momento, uma sobre a outra. Nesse caso a distância física e temporal que separa a recepção e a transmissão de uma mensagem é reduzida. Por outro lado, o fato de Holt ter de comentar, utilizando-se de palavras, as sensações e as impressões imediatas da experiência, cria aquele tipo de distanciamento em que um indivíduo deve analisar a própria situação na qual se encontra. Nos dois casos, abre-se espaço para a distância proveniente da distração, em que o próprio indivíduo, tal como Holt declara, está cercado por ele mesmo. As duas operações aqui descritas criam uma prisão para Holt, que Krauss denomina “prisão de um presente colapsado, ou seja, um tempo presente que é completamente separado de sua noção de passado¹¹” (KRAUSS, 1976, p. 53). Uma vez que o eco quase imediato faz com que Holt esqueça ou altere, no próprio ato da

¹⁰ Because the audio delay keeps hypostatizing her words, she has great difficulty coinciding with herself as a subject. It is a situation, she says, that ‘puts a distance between the words and their apprehension – their comprehension.

¹¹ prison of a collapsed present, that is, a present time which is completely severed from a sense of its own past.

fala, o que ela desejaria falar, no presente colapsado a reverberação contínua da voz da artista cria uma situação em que tanto as palavras quanto os momentos são separados de sua história, pois o passado é sempre o presente de segundos atrás. Além disso, esse quase-presente influi diretamente sobre o presente imediato de modo que, em alguns momentos, as palavras transmitidas deixam de referir-se diretamente a uma sentença lógica para serem experimentadas a partir dos efeitos eletrônicos que definem o dispositivo. Algumas palavras, portanto, destacam-se das frases nas quais inicialmente estavam inseridas para, a partir da experiência de *feedback*, serem testadas e repetidas em uma investigação dos próprios efeitos do *apparatus* característico de *Boomerang*.

O presente destituído de sua própria história é também abordado a partir da noção de texto. Para Krauss, o texto configura-se como um recurso utilizado por grande parte dos *performers* para definir, esquematizar ou roteirizar uma dada apresentação. Nesses casos, o texto funciona como um eixo estruturador que, obviamente, deixa espaço para o improviso. Cria-se, com isso, um elo histórico em que o texto é anterior à apresentação de modo a condicioná-la e esquematizá-la. Em termos gerais, Krauss observa que esse elo “evoca o relacionamento histórico mais geral entre um texto específico e a história construída por todos os textos de um gênero específico. Independente do gesto feito no presente, a história maior será a fonte de significado para esse gesto¹²” (KRAUSS, 1976, p. 53, tradução minha). Diferentemente dessa relação entre gesto e história, o vídeo de Serra funda-se justamente em uma concepção de tempo colapsado, em que Nancy Holt aparece, durante todo o tempo, cercada por ela mesma. O texto é então substituído pela reflexão no espelho. Tal substituição provoca, de um lado, uma separação do indivíduo em relação a seu próprio passado; de outro, acaba com qualquer conexão possível deste com um objeto externo a ele. A voz reverberada, no caso de *Boomerang*, ou a própria imagem duplicada em *Now*, de Linda Benglis, e em *Air Time*, de Vito Acconci, revelam, para Krauss, “um deslocamento do ‘eu’ que tem o efeito – como a voz de Holt em *Boomerang* – de transformar a subjetividade do

¹² evokes the more general historical relationship between a specific text and the history constructed by all the texts of a given genre. Independent of the gesture made within the present, this larger history is the source of meaning for that gesture.

performer em outro, espelho, objeto¹³ (KRAUSS, 1976, p. 55, tradução minha). Nessa contemplação do objeto de arte enquanto experiência narcísea, o artista estabelece um contato consigo mesmo que é “imediate para sempre, para sempre distanciado” (KRAUSS, 2002, p. 64). Isso porque o dispositivo, ao mesmo tempo em que gera, de forma imediata, a imagem espelhada do artista, retém a experiência por meio das gravações em fitas, permitindo a criação de uma nova dimensão para experiência narcisista através das reproduções do vídeo em diferentes contextos espaço-temporais: ainda nos é possível ver pela Internet grande parte dos filmes mencionados por Krauss. Além disso, a tautologia de Acconci, Holt e outros artistas não parece “oferecer qualquer promessa de relação com os outros” (KRAUSS, 2002, p. 64).

O aspecto narcisista que caracteriza a condição psicológica dos trabalhos em videoarte, revelando o corpo do artista e a duplicação de sua imagem e voz de modo a aparecer uma separação do indivíduo em relação a ele mesmo pode não ser entendido como um traço específico da videoarte, que diferenciaria esse gênero dos demais. Afinal, a reflexão e a reverberação das próprias imagens e vozes de um único indivíduo poderiam ser abordadas como uma maneira de promover a continuidade das intenções modernistas observadas em outros meios artísticos. A diferença entre narcisismo e modernismo é abordada por Krauss a partir da distinção entre auto-reflexão e reflexividade. Para a autora, “reflexão, quando é o caso de espelhamento, é um movimento em direção a uma simetria externa, ao passo que a reflexividade é uma estratégia para atingir uma assimetria radical, de dentro¹⁴” (KRAUSS, 1976, p. 56, tradução minha). No último caso, preserva-se uma fratura entre duas entidades distintas de modo que essa diferença e essa separação entre cada termo permita que um elucide o outro. Já uma *mirror-reflection* implica uma abolição da separação, visando à fusão entre o indivíduo e sua imagem. Como registra Krauss, “colocar espelhos em paredes opostas espreme o espaço real entre eles¹⁵” (KRAUSS, 1976, p. 57). A auto-reflexão produzida pelos filmes da videoarte promove uma simetria a partir da qual a duplicação do artista por sua imagem tende

¹³ a displacement of the self which has the effect – as Holt’s voice has in *Boomerang* – of transforming the performer’s subjectivity into another, mirror, object.

¹⁴ reflection, when it is a case of mirroring, is a move toward an external symmetry; while reflexiveness is a strategy to achieve a radical asymmetry, from within.

¹⁵ facing mirrors on opposite walls squeeze out the real space between them.

a uma fusão responsável por apagar a separação entre eles. A atenção fenomenológica, a partir da qual Krauss associa o *Anthology Film Archives* à videoarte, pode ser observada no traço auto-reflexivo inerente aos vídeos analisados, pois, na medida em que Holt afirma estar cercada por ela mesma, tal fato só é possível não por uma duplicação real do corpo da artista, mas por intermédio de um dispositivo que lhe permite ouvir sua própria voz. Desse modo, o conjunto de mecanismos técnicos da videoarte cria a sala espelhada a partir da qual um artista pode lidar consigo mesmo. A duplicação inerente à condição psicológica do vídeo, com isso, é fruto do *apparatus*. E, condicionado por ele, o artista pode relacionar-se com sua própria imagem.

A relação entre a videoarte e o grupo *Anthology* pode ser observada em outro texto de Krauss, *O impressionismo: narcisismo da luz* (KRAUSS, 2002). De acordo com a crítica, o surgimento da fotografia representou para seu contexto histórico mais imediato um modo de a natureza reproduzir-se a si mesma, revelando a precariedade da percepção humana. O narcisismo da luz a que a crítica alude no título configura-se precisamente no fato de a luz poder “curvar-se e permitir que a natureza se redobrasse sobre si mesma e restituísse sua própria semelhança sem a intervenção do homem” (KRAUSS, 2002, p. 67). Como resultado disso, a fotografia revela aos pintores impressionistas uma desarticulação entre a percepção e a realidade, de modo que, nos quadros, o que se vê é uma dissociação entre os procedimentos pictóricos, cada vez mais enfatizados nas telas através dos pigmentos e pinceladas, e o referente externo, uma representação da natureza borrada, imprecisa, distante de um realismo ortodoxo. É essa desarticulação que Krauss enxerga nos quadros impressionistas que permite a crítica declarar que “no final das contas, o impressionismo não parece tão distante dos processos formais da arte contemporânea e não é tão alheio às suas recaídas narcisistas” (KRAUSS, 2002, p. 74). Nesse momento do ensaio a autora passa a relacionar o impressionismo tanto às esculturas de Judd, Morris, Nauman, Serra e Hesse quanto ao vídeo. Assim, a atenção voltada à autocontemplação, segundo Krauss tão cara ao modernismo, revela-se um aspecto comum à escultura moderna, ao vídeo e ao impressionismo. As obras produzidas nesses âmbitos configuram-se como “espelhos da consciência do espectador” que “permanecem irremediavelmente inacessíveis a ela [consciência]” (KRAUSS, 2002, p. 74). Desse modo, diante de

uma tela de Monet, de um vídeo ou de uma escultura de Richard Serra, nós nos veríamos “através de um meio que afasta mais ainda o objeto de sua contemplação, ou seja, de nós mesmos” (KRAUSS, 2002, p.74).

O narcisismo pode, portanto, ser observado tanto na videoarte (de modo mais manifesto) quanto no impressionismo (relacionado à luz). Além disso, a tendência à autocontemplação é registrada por Krauss como um fator que atravessa tanto as experiências de *videomakers* e impressionistas quanto aquelas de escultores modernos. Sob outra perspectiva, Krauss conecta o grupo *Anthology* à geração de artistas que produziram vídeos. De acordo com tais argumentos, a videoarte localiza-se, desse modo, em um contexto artístico fundamentalmente moderno. Entretanto, parece haver uma espécie de ambiguidade: Se, por um lado, o meio do vídeo é psicológico e não pode ser definido, como as outras manifestações artísticas, a partir de seus aspectos formais, por outro lado, o narcisismo investigado nesses trabalhos está associado, de algumas maneiras, a esse movimento.

A ambiguidade é desfeita se levarmos em conta a era da condição pós-meio tematizada em *Voyage on the North Sea* (1999). A respeito das primeiras experiências em vídeo realizadas nas décadas de 1960 e 1970, Rosalind Krauss defende que tanto o vídeo quanto a televisão podem existir articulados em diversos formatos, espacialidades e temporalidades. Logo, é incoerente definir uma unidade formal para esse meio, tal como é o caso de estipular a vigilância em circuito fechado como essência da televisão. De acordo com a autora, apenas Richard Serra, em trabalhos como *Television Delivers People* (1973) e *Prisoner's Dilemma* (1974), levou em conta o fato de a televisão ser um meio *broadcast* (isto é, um canal de comunicação que atinge uma quantidade enorme de indivíduos), “que estilhaça a continuidade espacial transformando-a em lugares remotos de transmissão e recepção¹⁶” (KRAUSS, 1999, p. 30).

Television Delivers People toma emprestado o formato de anúncio jornalístico, em que as mensagens escritas originam-se na parte inferior da tela e movimentam-se até sua parte superior até sumirem. No vídeo, com uma música alegre de fundo, o conjunto de mensagens trata de inverter a lógica capitalista, em que o espectador é quem escolhe o que deseja consumir e comprar. As mensagens

¹⁶ one that splinters spatial continuity into remote sites of transmission and reception.

de Serra, a partir do título, *Television Delivers People*, afirmam o fato de o produto final de um canal televisivo é o próprio consumidor e os meios de comunicação em massa, como é o caso da TV, significam, de fato, que o meio televisivo é responsável pela distribuição de grandes massas de indivíduos aos donos das emissoras, ao contrário do que prega o *status quo*, onde a produção televisiva é fruto de uma demanda e de uma necessidade de seus consumidores. Todo o vídeo é constituído por declarações nas quais os consumidores tornam-se produtos e os produtos, consumidores. Além disso, as afirmações denunciam operações comuns aos canais de TV, tais como o controle de informação e, principalmente, a ilusão de escolha por parte do telespectador. Essa breve descrição de *Television Delivers People* revela a diferença entre este vídeo e *Boomerang*: o primeiro visa a atingir um número consideravelmente grande de indivíduos de modo a fazê-los experienciar um anúncio televisivo singular, que revela e critica as principais características dos grandes canais de TV; no segundo caso, trata-se de uma experiência em circuito fechado, onde Holt é filmada ouvindo sua própria voz descrever a própria situação em que se encontra. Se levarmos em consideração ainda *Mão agarrando chumbo*, analisado anteriormente, é fácil perceber a ausência de unidade (temática ou formal) entre os trabalhos. Desse modo, a heterogeneidade constitutiva do meio do vídeo pode ser observada no conjunto de filmes produzidos por um único artista, como é o caso de Richard Serra. Em relação ao narcisismo, Krauss afirma que suas manifestações em vídeo prosseguiram no caminho dos filmes modernistas estruturalistas, além de estarem associadas tanto aos procedimentos dos impressionistas quanto ao dos escultores modernos. Discordando dessa trajetória definidora da videoarte traçada por ela mesma, a autora afirma a impossibilidade de teorizar o vídeo a partir da tentativa de considerar nele uma essência ou núcleo unificado. Logo, torna-se inviável definir a especificidade do meio da videoarte. Para a autora, o fato de a TV ser *broadcast* não lhe permite desconsiderar a heterogeneidade de formatos em favor de uma unidade teórica. Desse modo, a videoarte, apesar de poder ser representada por um conjunto de vídeos cujos procedimentos baseiam-se no narcisismo, não se reduz apenas a essas experiências, fato que impede uma definição fixa desse meio, seja por suas condições físicas, seja por suas condições psicológicas.

2.2.3 O *acinema* de Andy Warhol

Em janeiro de 1964, o artista plástico Andy Warhol escolheu como seu local de trabalho um galpão na Rua 47, em Nova York. Deu ao local o nome de Factory (fábrica) em alusão aos processos mecânicos de produção que lhe interessavam esteticamente e como nova forma de produzir arte. Com a ajuda de seus assistentes Gerard Malanga e Billy Name, Warhol aos poucos transformou a Factory não só em centro de produção artística, como também em ponto de encontro da cena intelectual e artística nova-iorquina. Lá se produziram pinturas, objetos, filmes, festas e fofocas, tudo em escala industrial. Só de filmes foram centenas. Warhol não se incomodava com o acúmulo exagerado – ao contrário, isso o estimulava; pouco importava se não conseguisse exibir tudo que rodava.

Essa primeira “fábrica” de Warhol (a segunda ficava na Union Square) ficou conhecida como Silver Factory por conta da cor prateada que cobria todas as paredes, móveis e mesmo o vaso sanitário do banheiro. Foi Billy Name quem, a pedido de Warhol, embrulhou os móveis e objetos com papel prateado e pintou com spray da mesma cor o que restou. Billy, que tinha experiência como iluminador de teatro, cuidava da iluminação da Factory: instalou spots de luz no teto e encarregou-se da iluminação de muitos dos filmes de Warhol. Tornou-se também o fotógrafo-still oficial do lugar após ganhar uma câmera de presente de Andy. Com ela, criou alguns dos registros mais importantes do ambiente criativo da Rua 47.

A Factory transformou-se em ímã de celebridades e aspirantes em virtude da capacidade de Warhol para agregar pessoas e de seu talento para vender sua imagem na mídia. Assim, o galpão em Nova York tornou-se quase espontaneamente uma espécie de simulacro do *star system* de Hollywood: criavam-se estrelas que, no contexto de produção frenética movida a anfetamina da Factory, digladiavam-se, ascendiam, entravam em decadência, afastavam-se e eram substituídas por outras em um espaço de poucos meses. Warhol chamava suas estrelas *on speed* de Superstars, termo cunhado por uma de suas maiores influências: o artista *underground* Jack Smith. Entre os Superstars mais famosos encontravam-se Edie Sedgwick, Viva, Ultra Violet, Ondine, Nico, Taylor Mead, Joe Dalessandro, Jane Holzer e Mario Montez.

Warhol interessava-se por trabalhar o cinema de forma expandida, fazendo dele se não “maior do que a vida”, como se diz em inglês, pelo menos tão grande quanto ela. Isso se desdobrava em seu gosto por projeções múltiplas, na quantidade e duração dos filmes e nos ambientes de exibições destes. Era como se seu cinema precisasse ocupar o maior espaço possível durante o máximo de tempo. Desde seu primeiro filme, *Sleep* (que consiste em seis horas de projeção de planos repetidos com registros do poeta John Giorno dormindo), Andy interessava-se por filmes com duração quase impossível de assistir. Teve alguns projetos não realizados de filmar 24 horas na vida de uma pessoa (Edie Sedgwick e Marcel Duchamp foram possibilidades) até finalmente realizar ****(*Four Stars*), filme de 25 horas de duração que acumulava 46 horas de material em projeções duplas, exibido uma única vez em dezembro de 1967. A respeito dessa sessão, Warhol afirma no livro *POPism*: “O estranho é que era a primeira vez que eu mesmo via tudo – nós fomos direto para o cinema com todos os rolos. Eu sabia que nunca mais projetaríamos de forma tão longa novamente, então foi como a vida, nossa vida, passando na nossa frente – ela só passaria uma vez e nós nunca mais a veríamos de novo”.

Essa expansão do cinema também se dava no diálogo com outras artes e ambientes fora da sala de projeção. O exemplo mais emblemático disso são as múltiplas projeções de filmes e slides em *Exploding Plastic Inevitable* ou *Andy Warhol: Uptight*, como era chamado inicialmente o show/performance/festa multimídia que Warhol levou para a estrada com a banda Velvet Underground como atração central. Muitos filmes foram produzidos especialmente para serem projetados nesse ambiente frenético com luzes coloridas, dançarinos no palco e a banda tocando no máximo volume. Um dos últimos filmes de Andy com Edie Sedgwick, *Lupe*, estreou em projeção tripla no primeiro desses eventos. Apesar da produção muito extensa, era comum Warhol reaproveitar um filme de várias maneiras em exibições distintas: *I, A Man*, por exemplo, estreou comercialmente em versão editada e teve todo seu material bruto exibido em ****(*Four Stars*).

Para pensar a diferença teórica entre o cinema, produto de massa mesmo quando legitimado por um grupo de especialistas cinéfilos de festivais, e um cinema-de-performance, no qual poderíamos enquadrar Warhol, faz-se necessário remeter ao conceito criado por Jean-François Lyotard, o *acinema*:

O cinematógrafo é a inscrição do movimento [...] Existe então uma multidão (inumerável) de elementos em movimento, uma multidão de móveis, possíveis candidatos à inscrição na película. A aprendizagem das profissões cinematográficas deve ensinar a eliminar, durante a produção de um filme, um número importante desses movimentos possíveis. Parece que a constituição da imagem da sequência e do filme tem de suportar o custo dessas exclusões (LYOTARD, 2004, p. 219).

O filósofo nos mostra o quanto o cinematógrafo é a imagem em movimento sem edição, sem a seleção do melhor plano e sem a montagem de uma sequência de quadros filmados que compõem uma narrativa cuja função é contar uma história. Principalmente, o cinematógrafo é a escritura do movimento puro antes de ele ser cinema. Lyotard afirma também que há uma aprendizagem própria às profissões cinematográficas e estas devem ensinar a seus membros a lógica dessas exclusões (ou seja, qual é a boa e a má exclusão). O raciocínio do filósofo vai no sentido de demonstrar como o cinema atende de alguma maneira a uma lógica de valor de supressão que, segundo ele, é “mercadológica, capitalista e extremamente valorativa – e antiestética” (LYOTARD, 2004, p. 220). No cinema, o que se deseja é o melhor quadro, e o melhor quadro é aquele que melhor combina com o todo do filme, que obedece à lógica maior – e sistemática – do cinema.

Lyotard conclui:

Portanto, o único movimento verdadeiro com o qual se escreve o cinema é o do valor. A lei do valor (em economia chamada de política) enuncia que o objeto, o movimento no nosso caso, vale enquanto cambiável, em quantidades de uma unidade definível, por outros objetos ou por essas quantidades (LYOTARD, 2004, p. 220).

No mesmo ensaio, Lyotard estabelece uma analogia partindo da premissa de que a fruição estética é desinteressada e relacionando esse desinteresse à psicanálise. O autor afirma que o cinema se preocupa com o plano e com a fertilidade da montagem – como numa relação sexual fértil entre homem e mulher, em que se geram filhos – e não com o prazer desinteressado da imagem em si. A partir da definição desse conceito de cinema, Lyotard cria um negativo: o acinema. Por meio deste, podemos entender as experiências de videoarte e de cinema-de-performance como gestos negativos em relação à lógica cinematográfica de valor.

O conceito de Lyotard nos possibilita enxergar uma tentativa de rompimento com o sistema de valor do cinema e faz pensar no cinema de Warhol, que se alimentava de um questionamento altamente irônico desse sistema de valor – seguindo, aliás, a mesma dinâmica crítica presente nas obras pictóricas do artista

(as pinturas, as sopas Campbell's, Brillo Box, etc.). Tal gesto crítico e performático também pode ser percebido na prática de Warhol de praticamente não montar muitos de seus filmes, exibindo cada rolo de filme inteiro, criando obras em que a duração se constrói por meio da exibição de uma falta de técnica – esta compreendida como o conhecimento adquirido pelos profissionais de cinema, conforme mencionado por Lyotard no trecho citado acima: a técnica valorativa da exclusão dos planos.

Os filmes dirigidos por Warhol produziam essa experiência alongada do tempo, permitindo uma leitura crítica na direção das obras cinemáticas contemporâneas, guardadas, evidentemente, as devidas proporções. O que se nota como novidade em Warhol é que o andamento da vida em sua duração banal e sem gravidade de ação apresenta uma radicalidade da experiência de duração do tempo. Segundo Deleuze em *A Imagem-Tempo*, esta radicalidade propicia uma mistura:

A duração não é somente experiência vivida; é também experiência ampliada, e mesmo ultrapassada; ela já é condição da experiência, pois o que esta propicia é sempre um misto de espaço e de duração (DELEUZE, 2008, p. 27).

O entendimento de Deleuze sobre a duração como mais do que uma “experiência vivida” por ser também da ordem de uma “experiência ampliada” e da ultrapassagem da própria experiência propicia-nos a formulação de um olhar sobre a performance-arte presente nos filmes de Warhol. A “pureza” e a “espontaneidade” dos filmes de Warhol não são pureza de fato, nem tampouco espontaneidade, são uma construção complexa, uma percepção extremamente crítica do (nosso) tempo.

2.3 O sistema Barney: o *Ciclo Cremaster* em relato e mapa

2.3.1 *A Invenção do Cotidiano* de De Certeau

O livro *A invenção do cotidiano*, de Michel de Certeau (2004), começa com a afirmação de que embora as ciências sociais possuam a habilidade de estudar as tradições, a linguagem e os símbolos que constituem uma cultura, elas não possuem os meios para examinar as formas pelas quais as pessoas se reapropriam desses elementos no cotidiano. De Certeau considera essa imprecisão condenável, pois a “reinterpretação” das regras impostas pelas instituições de poder coloca uma

infinidade de possibilidades para a pessoa comum exercer uma liberdade subversiva (ainda que às vezes disfarçada). Para discutir essa ideia, De Certeau lança mão dos conceitos de *estratégias* e *táticas*: se as instituições em geral são “estratégicas”, a prática cotidiana da pessoa comum é “tática”.

A estratégia é perpetuada por uma entidade reconhecida como autoridade e se manifesta através dos elementos por meio dos quais a sociedade funciona: leis, linguagem, comércio, literatura, arte. Por se basear em investimentos concretos e extensos no espaço (construções, urbanismo) e no tempo (história, tradições), a estratégia é rígida, pouco maleável; não se reorganiza internamente com facilidade, como as táticas. O objetivo da estratégia é perpetuar-se, e um bom modelo de eficiência, para ela, é disponibilizar o mínimo de produtos para o maior mercado que conseguir abarcar. Daí seu gosto pela produção de massa e pela homogeneização do público consumidor. Além de criar os produtos, a estratégia também cria o mercado ao criar a uniformidade e a necessidade dos produtos. A uniformidade é uma vantagem para a estratégia, que por essa razão está ligada à sistematização e à imposição da ordem. Seu contato com o público comum somente se dá por meio da propaganda e das campanhas de relações públicas.

O que De Certeau denomina tática engloba indivíduos ou grupos que não têm um centro específico de operação, como um quartel ou uma assembleia, mas que são capazes de transformar seus hábitos e atos conforme a necessidade; ou seja, a tática nasce da necessidade, mas a necessidade, na estratégia, é criada pelo produto imposto. A tática infiltra-se, mas não toma o poder. Ela não age como guerrilha, não pretende sabotar. Consciente de seu lugar de “fraco”, a tática não pretende reinventar a estratégia; procura satisfazer suas necessidades aparentando conformismo, até porque não tem uma estrutura centralizada que lhe possibilite competir com as estratégias perpetuadas pelas “entidades”. Para De Certeau, grande parte do poder das táticas vem do fato de elas serem uma forma de subversão não mapeável. E se as ciências em geral não têm os recursos para localizar esses procedimentos “táticos”, devem ao menos procurar tornar a sua discussão possível.

No capítulo “Relatos de espaço”, De Certeau disserta sobre a diferença entre os conceitos de *mapa* e *percurso* a partir da confrontação entre duas formas diferentes pelas quais os proprietários de apartamentos em Nova York descrevem seus imóveis nos classificados. Em uma das formas, a mais usual, os proprietários

dão instruções ao leitor como se ele estivesse fazendo uma visita fictícia à casa: “chegando na sala, vire à direita, você verá a cozinha”, ou seja, descrevem o percurso. Na outra forma, dizem que “localizado à esquerda do banheiro está o quarto”, descrevendo um mapeamento do apartamento sem a intervenção de uma perambulação humana. O autor lembra que os primeiros mapas feitos pelo ser humano eram na verdade a descrição de um percurso, com a sinalização de todos os perigos e obstáculos que se apresentavam como dificuldade para chegar a um local específico. Com o passar do tempo e a busca pelo homem de uma racionalidade distanciada, foi-se apagando do mapa o registro do percurso, e o mapa tornou-se a representação de um olhar onipresente, científico.

De Certeau estabelece ainda uma diferença entre as ideias de *espaço* e *lugar*. O lugar está ligado à estratégia – algo dado, estabelecido, com que o homem comum tem de lidar em seu cotidiano. Já o espaço é a transformação que esse homem faz do lugar por meio de suas ações:

Em suma, 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 (DE CERTEAU, 2004, p. 202).

De Certeau chama a atenção para a importância do *relato* nessa operação: “Os relatos efetuam portanto um trabalho que, incessantemente, transforma lugares em espaços e espaços em lugares.” (DE CERTEAU, 2004, p. 203) É através do relato que as práticas das táticas acontecem, perpetuam-se ou se desfazem nos lugares:

Onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia. O relato é “diegese”, como diz o grego para designar a narração: instaura uma caminhada (“guia”) e passa através (“transgride”) (DE CERTEAU, 2004, p. 215).

Pode-se considerar a operação performática de Matthew Barney em numerosos marcos arquitetônicos no *Ciclo Cremaster* como uma operação “tática” de transformação desses lugares em espaços particulares. É tentador pensar em uma relação entre a ideia de mapa e a arquitetura, por um lado, e entre o percurso e a performance/narrativa fílmica, por outro. O relato criado por Barney na efetuação e no registro desse percurso é um agente da transformação desses lugares em espaços com características bastante diferentes das que eles têm na vida “real” das cidades onde se localizam, embora esse novo “espaço” também estabeleça uma

relação com o histórico dessas construções. Mas trata-se de uma relação indireta, às vezes metafórica e às vezes onírica, psicológica.

As descrições dos filmes do *Ciclo Cremaster*, no capítulo seguinte, serão feitas no vetor do *percurso* apontado por De Certeau; trarão um olhar de espectador para os filmes, munido de dados da publicação oficial do artista sobre a obra: o catálogo com texto assinado pela curadora Nancy Spector.

2.3.2 Um percurso pelo *Ciclo Cremaster*

CREMASTER 1

O filme começa com uma panorâmica que exhibe detalhes de sapatos de salto e saias¹⁷. O ciclo exaustivo de referências entrecruzadas em *Cremaster* inicia-se com sapatos e saias que representam a leveza e a simplicidade do narcisismo absoluto – aqui parto da ideia de Nancy Spector de que a base conceitual de *Cremaster 1* é o narcisismo absoluto do feto que se basta em si. Barney apresenta a figura feminina como assexuada e espiritual, o que pode parecer paradoxal em uma saga que retrata a transformação da possibilidade-potência em concretude através de um retrato metafórico da diferenciação sexual. Durante o ciclo, a energia sexual parece estar mais ligada ao masculino, especialmente à figura do próprio Barney, sempre atlético e sensual, embora Aimee Mullins também seja uma figura de extrema sensualidade em *Cremaster 3*¹⁸. Spector afirma que o uso de figuras femininas por Barney para representar o que na realidade **precede** o masculino e o feminino relaciona-se ao fato de que todo feto possui, em princípio, o cromossomo feminino X; seu segundo cromossomo – X, quando mulher, ou Y, quando homem – é

¹⁷ Barney tem uma curiosa fixação por confeccionar sapatos, que vai da criação do sapato-guilhotina usado por Aimee Mullins para descascar batatas em *Cremaster 3* até o sapato usado por sua esposa Björk na capa do DVD *Live at Royal Opera House* (nos créditos do disco, Barney aparece como designer dos sapatos). Isso é especialmente curioso porque embora Björk tenha uma notória relação com as artes visuais, Barney nunca dirigiu nenhum videoclipe da cantora, nem tampouco assinou a totalidade de um *look* ou direção de arte de um de seus álbuns (com exceção da trilha sonora de seu filme *Drawing Restraint 9*). Porém, a escolha específica de confeccionar os sapatos da esposa para a foto da embalagem do registro de um evento de gala (o show de Björk no Royal Opera House teve a participação da Orquestra de Londres) talvez aponte para a conexão estabelecida por Barney entre essa peça do vestuário e características particulares do feminino.

¹⁸ É curioso pensar que na faixa de áudio com comentários no DVD *The Order* Barney diz ter pensado na aparição de Aimee como a representação de um duplo seu; ela teria inclusive sido escalada por conta da similaridade entre suas biografias (ambos foram atletas e modelos fotográficos).



Registro da filmagem de *Cremaster 1*.

definido posteriormente com seu desenvolvimento. É como se, potencialmente, todos fossem mulheres.

No centro do campo de futebol americano está o símbolo/logotipo de Barney: o “Field”, figura oval/orifício que um traço divide ao meio. O uso desse símbolo por Barney é anterior ao *Ciclo* e remonta à performance/vídeo *Field Dressing (orifill)*, de 1989, onde simboliza um “corpo disciplinado como arena de possibilidades” (SPECTOR, 2003).

Assistir *Cremaster 1* traz à mente o ensaio de Laura Mulvey sobre a objetificação da mulher nos filmes de Hollywood, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (MULVEY, 1975). Isso ocorre, em primeiro lugar, por ser o filme diretamente inspirado por musicais da década de 1920, os quais claramente utilizam a mulher como “objeto de cena”. Em segundo lugar, a despersonalização apontada por Mulvey serve aqui a outro propósito: as mulheres são despersonalizadas não por serem objetos sexuais, mas por ainda não serem pessoas. Elas são, antes de tudo, pré-pessoas. Trata-se de pura idealização, isenta de conflito e da “realidade” que impõe suas regras. A sensação é de suspensão do tempo, de paz.

Os dois balões da personagem Goodyear, a protagonista do filme, parecem espelhados, flutuando sobre o campo, e seu formato remete a ovários. A troca de cores dos elementos, especialmente das uvas sobre as mesas no interior dos balões da Goodyear, é um fator importante em *Cremaster 1*. Essa reverberação de cores traz uma vaga sensação de “deslocamento” que remete à ideia psicanalítica freudiana de sonho.

No início desse ciclo, Barney parece relacionar-se com a ideia de infância. Escolhe signos de sua própria história, biografia e infância, para pensar esse momento de equilíbrio total em que, nas palavras de Nancy Spector, “o único referencial do ser é ele mesmo” (SPECTOR, 2003, p. 34). O feto só conhece a si mesmo; desconhece o conflito. O campo de futebol, espaço no qual Barney se descobriu como pessoa e entrou em contato com a noção de disciplina que é tão importante para seu trabalho, representa o útero – o local de início de sua trajetória pessoal e profissional, que aqui se transmuta em lugar de origem da vida.

A personagem Goodyear, “protagonista” dessa primeira parte do *Ciclo*, é introduzida em planos nos quais se esconde dentro de um dos balões sob a mesa onde estão as uvas. A maneira como ela manipula as uvas, roubando-as



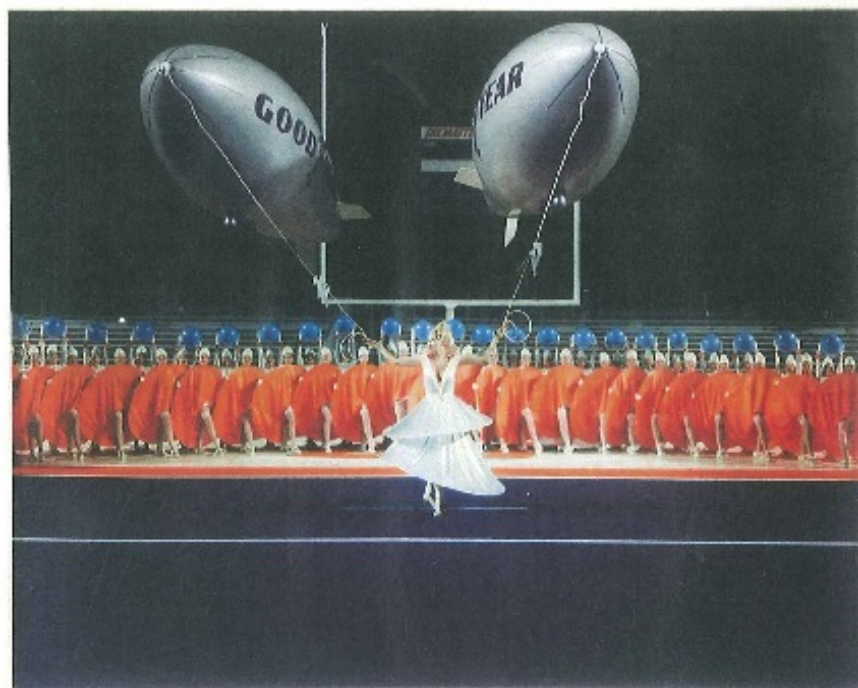
As bailarinas de *Cremaster I* formando desenhos geométricos/celulares no campo de futebol.

sorratoriamente, e seu comportamento lúdico e contemplativo embaixo da mesa fazem com que sua imagem remeta a um bebê ou criança muito pequena a despeito de estar vestida como uma mulher adulta, de vestido, sapato de salto alto, cabelo preso em coque e rosto maquiado. Isso é reforçado pela música do filme, que acompanha as cenas em que ela aparece e se assemelha a uma caixinha de música, lembrando canções de ninar. Enquanto isso, uma aeromoça dentro do balão, próxima à mesa, acende um cigarro. É curioso o uso dessa imagem para evocar equilíbrio/feminilidade. Barney parece buscar nas décadas de 1920 a 1950 o ideal de glamour feminino, as mulheres enquanto imagens auto-suficientes (maquiagem, salto alto, cigarro).

Em um dado momento, Goodyear pega as uvas e as coloca junto ao peito. Logo em seguida, um plano-detalle mostra uvas caindo de dentro de seu sapato. As uvas movimentam-se sozinhas no chão. Há um corte para o campo de futebol, onde dançarinas alinham-se ao céu traçado pelos dois balões da Goodyear. A melodia, que no interior do balão ouvimos como se estivesse sendo executada por uma caixa de música, passa a ser orquestrada num tom musical dos anos 1930. A melodia segue em continuidade: quando surge no ambiente interno dos balões, é executada pela caixa de música: quando aparece o campo de futebol, é executada pela orquestra, sem nunca interromper o andamento da música. De volta ao interior do balão, as uvas de que saíram do sapato de Goodyear organizam-se em duas linhas paralelas. No campo, em plano zenital, as dançarinas formam dois grandes Ts nas extremidades; lentamente, os Ts tornam-se linhas que vão uma de encontro à outra.

É muito perspicaz a associação de Barney entre as coreografias dos musicais de Busby Berkeley¹⁹ e a movimentação de células que bailam e se unem. As esferas brancas que as saias das dançarinas formam ao serem vistas de cima dão a impressão de que observamos a formação da vida através de um microscópio. Novamente, Barney associa a delicadeza feminina à simplicidade e o equilíbrio à fase inicial da vida humana. Finalmente, as bailarinas formam dois feixes paralelos no campo de forma idêntica ao posicionamento anterior das uvas. As uvas no chão do balão reaparecem em seguida e se posicionam em novo formato, que as

¹⁹ Busby Berkeley foi o mais famoso coreógrafo e diretor dos musicais de Hollywood na década de 1930. Seu estilo consistia em fazer tomadas de cima, utilizando as bailarinas como peças que formavam imagens caleidoscópicas.



Goodyear (interpretada por Marti Domination) e seus bulões, na frente das bailarinas. Da série de fotografias *Cremaster 1*.

bailarinas também imitam no campo, repetindo o movimento das frutas. Essa correspondência entre a movimentação das uvas de Goodyear no “útero” aconchegante sob a mesa – cujo espaço reduzido não deixa de trazer certo desconforto – e a coreografia do campo, no que poderia ser a imaginação de Goodyear, está relacionada ao narcisismo de quem só tem a si mesmo como referência. Nos trabalhos de Barney é frequente a alternância entre dois elementos; mesmo aqui, onde teoricamente se trata de um único elemento isento de qualquer conflito que possa dividi-lo, a alternância visa a retratar o equilíbrio total.

Pouco depois, Goodyear realiza movimentos de nado sob a mesa em uma provável referência ao bebê boiando no útero. É digno de nota como as referências anatômicas e biológicas são muito mais facilmente perceptíveis em *Cremaster 1* e *Cremaster 4* do que nos outros filmes do ciclo. O biológico assume um status mítico em Barney.

Em cena posterior, Goodyear junta-se às bailarinas e também dança no campo de futebol. Como ela foi parar lá permanece inexplicado. Em um plano aproximado, Goodyear aparece sentada em uma plataforma fora de quadro; ela parece flutuar, passando por várias dançarinas paradas no campo, e sorri bobamente para a câmera. Em seguida aparece novamente sob a mesa, dentro do balão. O deslocamento “mágico” (ou onipresença) da personagem reforça uma sensação de sonho infantil, até porque em um dos ambientes Goodyear parece um bebê enclausurado em um berço, ao passo que no outro encontra a felicidade em um local que de alguma forma controla.

Barney recorre a imagens da sua própria infância para metaforizar essa pré-infância do feto: os balões da Goodyear, o campo de futebol americano, as figuras femininas glamorosas. A filmagem foi feita em um campo de futebol americano localizado na cidade natal de Barney. A biografia do artista serve como metáfora para a trajetória mítica da obra de arte, e não o contrário.

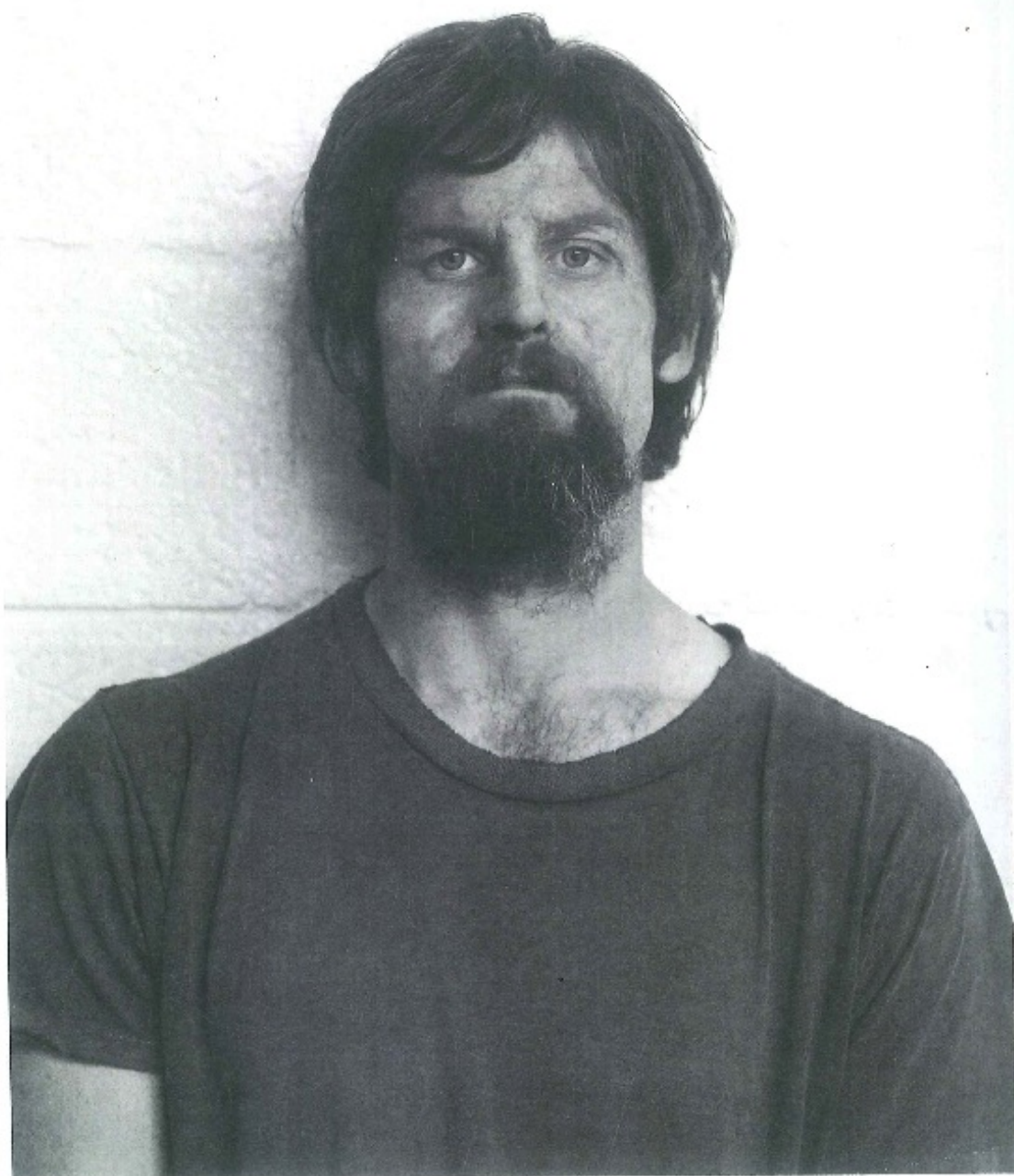
CREMASTER 2

O filme começa com um lento *tilt down* para uma estrutura/escultura que a princípio parece gigantesca e metálica. Em um *zoom out* lento, a perspectiva do espectador muda e o objeto parece cada vez menor. Lembra uma sela de cavalo,

com dois chifres, e é recoberto por vários fragmentos espelhados. A música constrói um ambiente de tensão e suspense. Segue uma enorme planície sem qualquer figura humana visível. Vemos o limite entre o relevo e o horizonte. Na parte inferior da imagem, o relevo é refletido no que parece ser água.

Barney utiliza esse *leitmotiv* da duplicação exata das imagens durante todo o filme. Segundo Nancy Spector em *The Cremaster Cycle* (2003, p. 36), isso seria um reflexo da vontade do ser de caminhar para trás na própria história, para escapar do próprio destino. Barney vê tristeza na realização da concretude, na “perda” que o potencial sofre na trajetória em direção à realização material. Mais do que tristeza, trata-se de uma tragédia. Não é à toa que já no segundo filme do ciclo, no qual a diferenciação *começa* a se apresentar como inescapável, ele simplesmente retrata um assassinato seguido da execução do assassino. É enorme o contraste em relação ao balé equilibrado e infantil de *Cremaster 1*. A violência surge como signo da mudança e da perturbação. Mas, ao mesmo tempo, essas imagens duplicadas/espelhadas trazem uma sensação mais próxima do equilíbrio e da transcendência do que da introdução de um conflito. Essas imagens também se relacionam ao fato de que a narrativa olha para a frente e para trás, retratando dois períodos cronológicos simultaneamente – 1977, ano da execução do assassino Gary Gilmore, e 1893, quando o mágico ilusionista Houdini fez seu número de desaparecimento/escapada em uma grande feira (de acordo com o livro de Norman Mailer a respeito de Gilmore, *The Executioner’s Song* (1979), que serve de inspiração para *Cremaster 2*, Houdini pode ter sido avô de Gilmore). A tradição mórmon, que influenciou a formação de Gilmore, é uma referência crucial em *Cremaster 2*. Como lembra Spector, as noções arcaicas da inescapabilidade do destino e de que a redenção só viria com o derramamento de sangue de um pecador na terra atravessam a trajetória de Gilmore. As abelhas são um símbolo do mormonismo, e Barney utiliza durante todo o filme a referência visual da colméia na cenografia e a anatomia dos insetos como inspiração para o figurino – vêm daí as roupas que causam a impressão de que todos têm a cintura finíssima e o traseiro enorme.

A primeira cena do filme após os créditos é a encenação de um ritual de iniciação fictício envolvendo o pai, a mãe e a avó de Gilmore. O ato da relação sexual de seus pais parece acontecer no interior de uma colmeia. Na hora da



Matthew Barney como Gary Gilmore. Da série de fotografias *Cremaster 2*.

IV

ejaculação, o corpo do homem (o pai de Gilmore) parece apodrecer, e uma abelha sai de seu pênis. É como se o homem fosse uma abelha macho, um zangão destinado a morrer após fecundar a abelha-rainha. De certa forma, o destino de Gilmore parece estar selado ali, ao ser fecundado em uma “execução”.

Simultaneamente, vemos Houdini preparando-se para seu número de mágica, sendo amarrado com adereços brancos por dois integrantes da guarda montanhesa. Essas imagens fundem-se com as imagens do sexo na colmeia (embora nunca vejamos o rosto dos copulantes, subentende-se que se trata do casal Gilmore). Um dos guardas aplica uma gosma branca nas pontas redondas de um bastão usado para prender Houdini em mais uma alusão à fertilidade e à fecundação, dessa vez dentro do número da “fuga” de Houdini.

A junção do número do desaparecimento de Houdini com a cena da concepção de Gilmore sugere um sentimento de tentativa de fuga do próprio destino, essencial para essa sensação. No cerne de *Cremaster 2* está a resistência ao curso inevitável da vida.

Durante a cena do ritual, vemos em um momento a imagem da avó sob a mesa onde os três estão sentados, filtrada por vários buraquinhos que remetem ao formato de uma colmeia. Essa imagem remete, pela semelhança na composição do quadro, diretamente a Goodyear sob a mesa em *Cremaster 1*, na segurança de seu útero, observando o mundo. A avó colocaria uma ameaça a esse mundo ao promover a transformação com o ritual de fecundação.

Em uma cena posterior, apresenta-se uma infinidade de abelhas na parede de um ambiente com um microfone. O longo plano-sequência exibe um estúdio de gravação com o símbolo/logotipo de Matthew na parede. A câmera deixa esse ambiente onde vemos abelhas, um microfone e o símbolo para mostrar um homem tocando bateria: Dave Lombardo, ex-baterista da famosa banda de speed metal, Slayer. Enquanto ele sola, ouve-se o som das abelhas ao fundo. A câmera vai até outro ambiente, onde um vocalista cheio de abelhas no cabelo e no corpo segura um telefone e acompanha o solo de bateria cantando (ou grunhindo, como manda o *heavy metal*). A letra da música é um texto escrito pelo próprio Gilmore e reproduzido no livro de Mailer. O vocalista está sentado em um sofá de couro próximo a uma mesa de som. A voz ouvida como sendo do personagem é a de Steve Tucker, vocalista da banda Morbid Angel. Essa cena faz alusão a um suposto

telefonema que o músico Johnny Cash teria feito a Gary Gilmore na véspera de sua morte, atendendo a seu último desejo.

Barney tem uma forte ligação com o rock pesado, especialmente com os subgêneros *hardcore* e *heavy metal* (que estariam presentes novamente em *The Order*, segmento de *Cremaster 3* que resume todo o *Ciclo*). Ele mais uma vez insere dados autobiográficos na obra. É como se esses astros do metal fossem “o seu” Johnny Cash, pois é ele, como performer, que será executado no filme.

Segue-se um corte para o interior de um carro, estranhamente comprido, onde a mesma música toca no rádio. Depois de alguns planos entendemos que são dois carros “xipófagos” cujos interiores são unidos por um “túnel” branco. Visto de dentro, porém, parece um único e longo banco de carro. O meio do túnel que liga os dois carros parece ser atravessado por uma coluna do posto de gasolina. O formato do túnel visto de cima lembra o corpo de muitos personagens do filme, que remetem à anatomia de uma abelha. Para Nancy Spector (2003), esses dois Mustang 66 ligados aludem ao amor de Gilmore por sua namorada (ambos possuíam esse mesmo carro na época), o qual teria servido de motivação torta ao crime, segundo Norman Mailer (1979).

O frentista do posto de gasolina abastece o carro. No plano detalhe, vemos a mangueira sendo introduzida no orifício do carro em alusão a um ato sexual. Barney parece esconder-se do frentista, que procura algo dentro do carro através do vidro. Enquanto isso, Barney/Gilmore realiza intervenções escultóricas dentro do carro. Em um momento, arranca um pedaço do estofado do teto do carro, deixando sair uma gosma com espuma. Ele tenta moldar pequenas formas usando os filetes brancos que saem do carro e a gosma; após algum tempo, o ator parece se irritar e joga a gosma longe. Barney parece relacionar essas tentativas criativas frustradas com a luta de Gilmore contra seu próprio destino, envolto pelo “ventre” de seu amor.

Barney senta-se junto ao volante e o abraça. Começa a despir-se e tira a calça: ele tem um micro-pênis, como se estivesse em uma fase inicial de desenvolvimento fetal. Fica de camisa regata e veste outra calça. Enquanto isso, o frentista limpa o vidro da frente. Barney pega uma arma no porta-luvas, sai do carro e aponta a arma para o frentista. Pede dinheiro. Manda o homem deitar no chão e atira duas vezes em sua cabeça. Do buraco do tiro na cabeça escorre muito sangue



A representação de Johnny Cash. Da série de fotografias *Cremaster 2*.

V

escuro. Um símbolo da Goodyear aparece junto ao cadáver em referência direta a *Cremaster 1* e ao rompimento com a primeira parte do ciclo.

A cena seguinte apresenta um templo mórmon gerado em computação gráfica ou, talvez, uma maquete. Barney metaforiza o julgamento de Gilmore com a aparição do templo e um coro cantando na trilha sonora. O assassino foi criado na tradição mórmon, para a qual, em tempos remotos, a salvação era alcançada com o derramamento do sangue de pecadores. Barney lida com esse assassinato como se fosse uma tentativa de elevação espiritual ou a luta vã para escapar ao próprio destino – no sentido geral do *Ciclo Cremaster*, a própria diferenciação.

A execução de Gilmore é encenada como um grande espetáculo ritualístico de rodeio. Ela acontece em uma grande estrutura circular aberta no meio do deserto. No início, um grupo de cavaleiros faz um movimento circular com seus cavalos, formando um círculo em cujo centro há um cavaleiro parado. O posicionamento deles é o mesmo de uma das coreografias das dançarinas no campo de futebol em *Cremaster 1*. No momento do início da diferenciação irremediável, o filme estabelece uma relação direta com a paz absoluta do potencial indiferenciado.

Gilmore morre montado em um touro. Ele e o animal parecem morrer juntos, de cansaço.

O filme termina em um pavilhão da feira onde Houdini apresentou seu número de desapareição. Não há nenhuma pessoa presente a não ser por ele próprio e a avó de Gilmore, que aparece de forma sutilmente predatória e assustadora, como se seu plano fosse acasalar e destruir Houdini, como uma abelha-rainha.

O objeto espelhado do início volta a aparecer no plano final. Ele remete à execução de Gilmore, por ser uma sela, e também ao espelhamento das muitas imagens duplicadas do filme.

CREMASTER 3

Cremaster 3 foi o último filme do ciclo a ser produzido, em 2002. Ele funciona como uma espécie de espinha dorsal do ciclo e contém elementos de todos os outros capítulos. Nancy Spector, em *The Cremaster Cycle* (2003), afirma que a narrativa do filme funciona como um espelho duplo, refletindo tanto o que já veio quanto o que virá.

A maior parte do filme se passa em Nova York, local de moradia e trabalho de Matthew Barney. Sua narrativa retrata sindicatos irlandeses e organizações criminosas na cidade em 1930. As cores da bandeira nacional irlandesa estão presentes em toda a direção de arte do filme. O verde e laranja da bandeira, quando originalmente introduzida pelo Movimento Jovem Irlandês em 1848, representava o equilíbrio entre duas partes opostas – o verde simbolizava a facção mais antiga do país, o laranja correspondia à população protestante e o branco entre elas representava a paz eterna. Esse equilíbrio entre partes antagônicas estabelece uma relação direta com o estágio de evolução fetal no qual *Cremaster 3* se posiciona dentro da metáfora biológica do Ciclo Cremaster como um todo – o do meio. A ideia de seccionamento também se relaciona a um ritual de iniciação maçônico que serve de inspiração ao filme, no qual a ideia é separar e matar o seu “eu inferior”.

O filme começa com um prólogo baseado em uma história da mitologia celta sobre um gigante irlandês que desafia um gigante escocês para uma luta. Ao ouvir os passos do gigante escocês chegando e a terra tremendo com eles, o irlandês percebe que perderá a luta, pois tem metade do seu tamanho. A esposa do gigante irlandês começa então a tramar um modo de salvar a vida de seu marido. Ela tem a ideia de ele se disfarçar de bebê e prepara vários pães com frigideiras de aço dentro (na versão de Barney da lenda são objetos de plástico, semelhantes aos que aparecem em *Cremaster 4*). O prólogo termina no momento em que o gigante escocês chega e o irlandês está disfarçado de bebê, esperando-o, em um berço gigante.

Tem início a parte principal do filme, que se passa em Nova York em 1930, na fase final da construção do edifício da Chrysler, então o maior prédio do mundo. No terreno abaixo da fundação do prédio surge o cadáver morto-vivo de Gary Gilmore, executado em *Cremaster 2*. Nancy Spector afirma que o cadáver é feminino por conta de uma bem-sucedida transformação mágica operada por Houdini. O zumbi feminino, após sair da terra, é levado por um grupo de jovens para um ambiente do edifício da Chrysler. Segue uma espécie de ritual de execução. O zumbi é colocado no banco de trás de um carro de 1930 e esse carro é cercado por outros cinco, do ano de 1967. Essa quebra no espaço-tempo da diegese (carros de 1967 em um filme que se passa em 1930) justifica-se pelo fato de 67 ser o ano de nascimento de Matthew Barney; os cinco carros têm, cada um, cores das palhetas predominantes



O zimbhi feminino (Gary Gilmore). Da série de fotografias *Cremaster 3*.

VI

em cada um dos filmes do *Ciclo Cremaster*. Essa metáfora narcísica relaciona-se ao aspecto central de *Cremaster 3* no *Ciclo*.

A narrativa baseia-se na relação entre o Aprendiz (interpretado por Barney) e o Arquiteto (interpretado pelo escultor Richard Serra), que parecem disputar uma espécie de lugar de poder dentro da construção do edifício da Chrysler. O Arquiteto ocupa a posição narcísica do artista que tem total controle da obra (no caso o edifício da Chrysler) enquanto o Aprendiz passa por um processo de iniciação que reflete a maçonaria. Em determinado momento o Aprendiz tenta burlar o processo iniciático e é castigado pelos capangas do Arquiteto, que o capturam e substituem seus dentes por uma dentadura de metal. No momento em que isso acontece, seu intestino sai pelo seu ânus – segundo Spector, uma metáfora para a separação do homem de seu “eu inferior” na iniciação maçônica.

No interior de *Cremaster 3* há um segmento independente chamado *The Order* que é uma representação do *Ciclo Cremaster* como um todo, em uma estrutura de jogo. O Aprendiz, que tem em sua caracterização a boca ensanguentada em alusão à intervenção dentária do Arquiteto na narrativa principal de *Cremaster 3*, precisa subir todos os níveis do Museu Guggenheim e cumprir uma tarefa em cada um deles para atingir seu objetivo. A arquitetura do Guggenheim já foi muitas vezes comparada ao formato de uma colmeia de abelhas, e essa comparação ganha novo sentido aqui, fazendo alusão à presença das abelhas em *Cremaster 2*.

Inicialmente, no térreo, os personagens são apresentados em plataformas giratórias que indicam seu nível correspondente, como se fossem personagens selecionáveis de um *videogame* ou oponentes apresentados em uma transmissão ao vivo.

No primeiro nível está a Ordem do Arco-Íris para Garotas, historicamente um grupo maçônico para meninas. Em *The Order* elas são representadas por um grupo de coristas que fazem coreografias incessantemente, uma referência às mulheres etéreas que se tornam elementos coreográficos em *Cremaster 1*. A diferença é que as garotas do primeiro nível vestem uma roupa com orelhas, pele e rabo de cordeiro.

No segundo nível, as bandas nova-iorquinas de hardcore Agnostic Front e Murphy's Law apresentam-se em palcos de sal (referência às salinas de *Cremaster*



O Aprendiz (Matthew Barney) com seu duplo espelhado / eu inferior (Aimee Mullins). Da série de fotografias *Cremaster 3*.

VII

2). A música, confrontadora e violenta, também remete à narrativa do segundo filme e possui letras tiradas de mandamentos maçônicos.

No terceiro nível está a atleta paraolímpica e modelo Aimee Mullins, que se torna uma espécie de espelho da figura atlética de Barney, pela qual este se sente seduzido e depois repellido. O fato de ela ter sido, como Barney, modelo e atleta é usado como elemento de espelhamento narcísico, questão presente em *Cremaster 3*. Em um segundo momento ela se torna um ser animalesco, com corpo de chita – o “eu inferior” que o Aprendiz precisa eliminar.

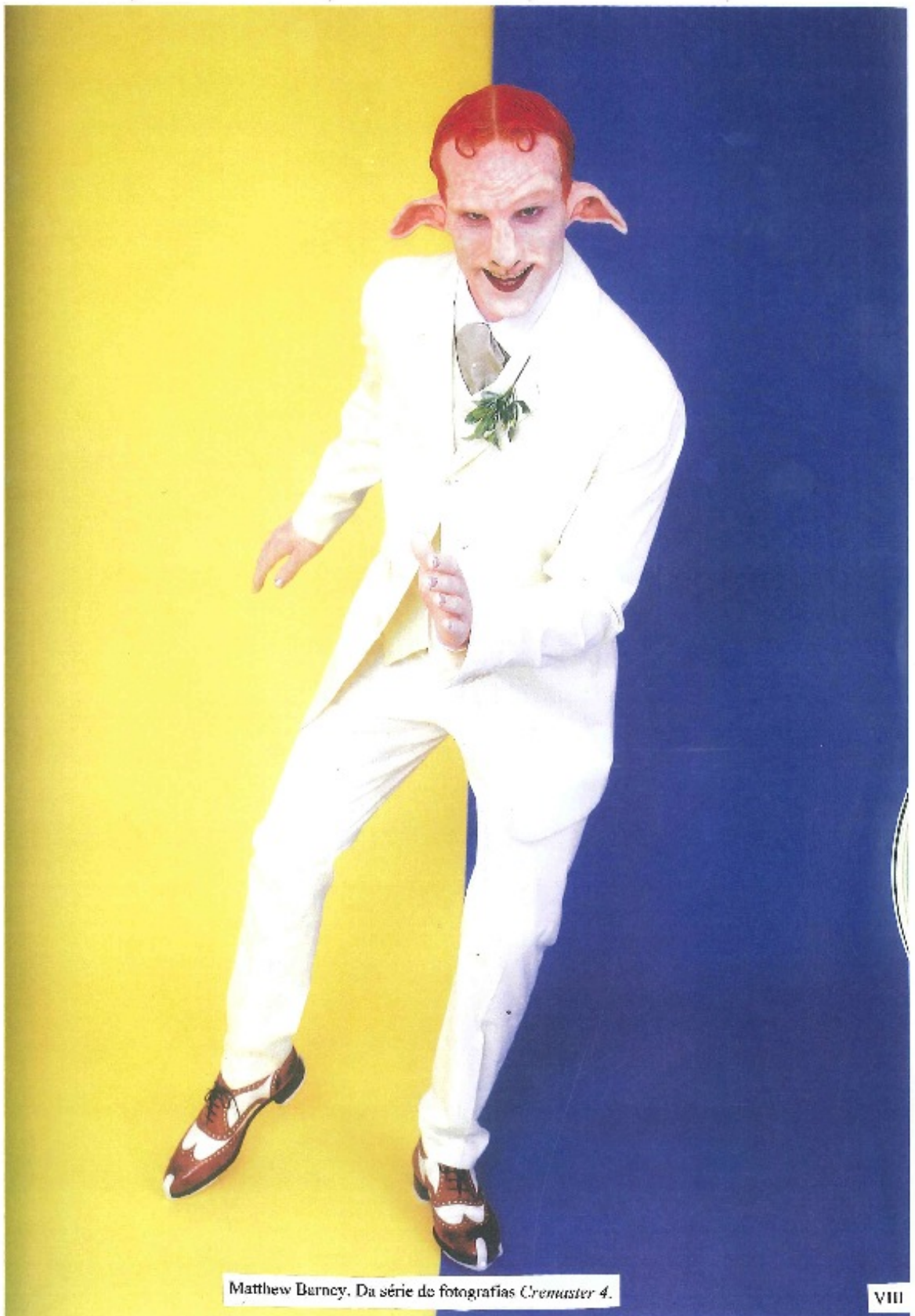
No quarto nível encontram-se esculturas de resina que remetem a gaitas de fole estilizadas e a um tipo de cordeiro que existe na ilha de Man, onde se passa *Cremaster 4*.

No quinto nível está o escultor Richard Serra, influência decisiva de Barney e representante da figura masculina que finalmente se forma ao fim do *Ciclo Cremaster*. Aqui se misturam a figura histórica de Serra, que aparece trabalhando na reprodução de um de seus mais famosos trabalhos, com o personagem do Arquiteto em *Cremaster 3* e a melancolia da diferenciação final em *Cremaster 5*.

O filme termina com a conclusão do mito dos gigantes irlandês e escocês: o irlandês, disfarçado de bebê, espera o escocês comer um dos pães e quebrar um dente. Quando este se distrai com a dor, o irlandês ataca-o e morde um dos dedos da mão do gigante, pois a esposa do irlandês havia descoberto ser esse seu calcanhar de Aquiles. O gigante escocês foge correndo pelo mar e, antes de ir embora, arremessa uma pedra gigante sobre o irlandês. Erra a mira e a pedra cai no mar. A pedra torna-se a Ilha de Man, onde se passará o próximo filme da série, *Cremaster 4*.

CREMASTER 4

Cremaster 4 foi o primeiro dos filmes do ciclo a ser produzido, em 1994. Talvez por isso seja o filme, entre todos os *Cremaster*, no qual o referencial biológico, principal inspiração do ciclo, é mais explícito. Ele já trata do momento final da diferenciação, quando o feto acaba por se “decidir” pelo gênero masculino. A representação visual dos testículos está presente em toda a narrativa. Na verdade a história do filme, como em todos os outros do *Ciclo* com exceção de *Cremaster 1*,



Matthew Barney. Da série de fotografias *Cremaster 4*.

VIII

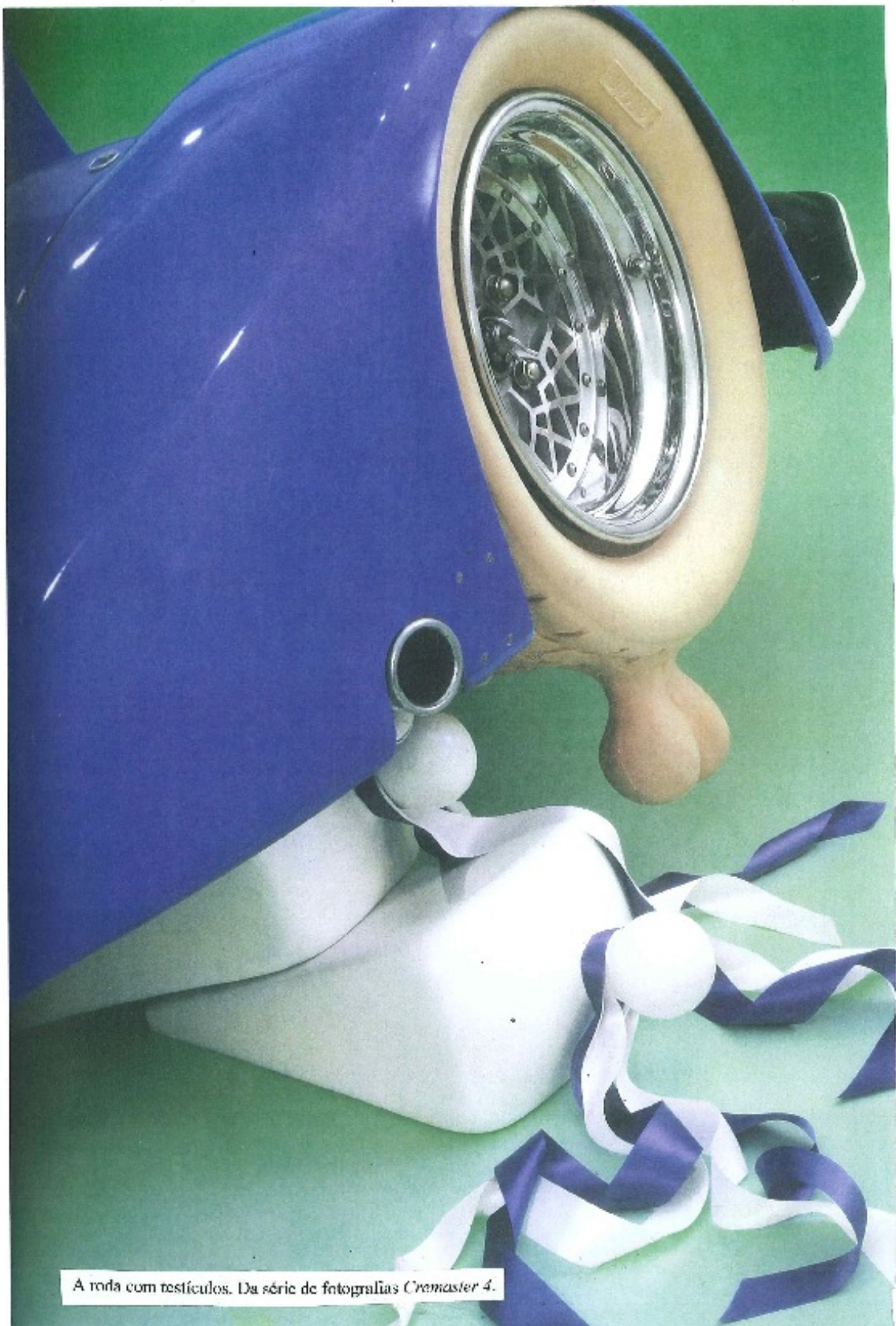
parece tratar do medo instintivo que o ser tem da inevitável transformação/restrrição física e de sua resistência inerente a ela, ao mesmo tempo em que alude à inevitabilidade dessa transformação para a própria existência do ser.

Barney interpreta um ser semelhante a um fauno, curiosamente vaidoso, com seu terno impecável e sua preocupação em pentear os cabelos. Ele está em uma casa branca sem móveis localizada sobre um “píer” em pleno mar, o qual se une à Ilha de Man por uma ponte. Ele se prepara para algo, no que é amparado por três seres completamente andróginos, de traços e penteados um tanto femininos, mas com corpos muito fortes e masculinos; apesar de parecerem nus, sua genitália não é visível.

Paralelamente, acompanhamos a partida de uma corrida entre duas motos, uma azul e uma amarela, cada qual com dois tripulantes vestidos com as cores das respectivas motos, prontas para dar a largada em direções opostas. Barney chama essas “equipes” de Ascending Hack e Descending Hack. Segundo Nancy Spector (2003), trata-se de uma alusão às duas opções de diferenciação sexual: em uma os testículos descem; na outra, sobem e se tornam o aparelho sexual feminino. Depois da largada, vemos dois pedaços do que parece ser um material orgânico, que remete a testículos, saírem de dentro dos uniformes dos corredores na ventania da corrida; no Ascending Hack, os pedaços vão subindo lentamente pelo corpo do piloto; no Descending Hack, vão descendo.

Depois de ter a sola de seus sapatos reforçada pelas criaturas andróginas, que prendem um revestimento na sola com um prego de forma semelhante ao procedimento da mágica de Houdini em *Cremaster 2* (alusão à tentativa de fugir do próprio destino), Barney começa a sapatear. Em montagem paralela estabelece-se uma relação entre o aumento da velocidade de seu sapateado e o aumento da velocidade dos adversários na corrida.

Como nos outros filmes (o estádio de futebol de sua cidade natal em *Cremaster 1*, o edifício da Chrysler em *Cremaster 3*, a casa de ópera em *Cremaster 5*), Barney traz elementos históricos do local escolhido para a narrativa do filme. A Ilha de Man, além de ter muitos mitos próprios (daí as figuras chifrudas mágicas), também sedia anualmente uma corrida mundial de moto na qual tradicionalmente não há limite de velocidade em nenhum trecho da ilha.



A roda com testículos. Da série de fotografias *Cremaster 4*.

LX

Enquanto Barney sapateia, as criaturas vão gradualmente colocando pérolas em seu bolso. Isso o torna mais pesado lentamente e após algum tempo fará finalmente com que ele fure o chão e caia no mar – descenda, como os testículos. Quando ele cai, o piloto amarelo, cujos “testículos” estavam subindo, bate contra uma pedra.

Barney cai na água do mar após fazer o chão ceder. Depois de algum tempo, um pouco perdido na água, ele nada e consegue passar por um buraco; entra em um túnel onde pode respirar, apesar de muito apertado e cheio de bolinhas brancas. Enquanto isso, o carro amarelo recupera-se da batida e volta a correr. Barney consegue escapar por um momento a seu destino de “descendência”; talvez por isso os representantes dos dois gêneros voltam a concorrer quase em pé de igualdade.

Barney limpa sua roupa e começa a arrastar-se por um túnel muito estreito, cheio de gosma e estalactites brancas (referência à estalactite acariciada pela avó de Gilmore sob a mesa do ritual de acasalamento de *Cremaster 2*).

Na corrida, vemos que os “testículos” do piloto azul já desceram bastante e estão em cima da moto, ao passo que os testículos do piloto amarelo seguem subindo pelo seu corpo.

Barney consegue enfiar a mão pelo teto do túnel e alcançar o ar e as pedras lá fora; depois recolhe o braço e parece desistir. Escapar do que foi programado para ele é uma luta árdua. O túnel vai se estreitando, com vários obstáculos a serem desviados. A trajetória de Barney assemelha-se a um parto e ele fica com o corpo todo coberto de gosma.

Barney consegue subir pelo túnel até bater com a cabeça no limite da terra, no ponto onde as motos se encontrarão e está um bode decorado com faixas azuis e amarelas em seus chifres – segundo Nancy Spector (2003), ele simboliza a utopia do equilíbrio perfeito entre as duas opções conflitantes.

Na última imagem vemos um saco escrotal já relativamente formado, com pregadores dos quais saem faixas amarradas às motos do Ascending e do Descending Hack, que parecem estar a caminho de ajudar na descendência final dos testículos. Spector (2003) afirma que o fato de haver um número diferente de pregadores nos lados esquerdo e direito do saco escrotal é uma alusão à persistente tentativa do ser de criar um equilíbrio em sua existência/anatomia; um testículo é

sempre mais baixo do que o outro em um homem, e o fato de uma moto puxar mais do que a outra seria uma tentativa de “correção” disso.

CREMASTER 5

Para o último filme do ciclo (mas não o último a ser produzido – este foi *Cremaster 3*), Barney optou por um lamento, uma história de amor trágica. Para tratar da definição total da diferenciação, ele a observa pelo filtro de uma ópera romântica, cheio de saudade do que já não é. *Cremaster 5* se passa em Budapeste no século XIX. Seus cenários são a Casa de Ópera do Estado Húngaro, os Banhos de Gellért e a Ponte Lánchíd. Pela primeira vez desde *Cremaster 1*, a personagem central do filme é feminina: Queen of Chain, interpretada por Ursula Andress. É reveladora a escolha de figuras femininas para protagonizar as duas pontas do ciclo. Barney parece ligar novamente o feminino ao devaneio e à fantasia e relacionar o masculino à corporalidade e à vã luta física contra as determinações da natureza (isso talvez se justifique pelo fato de que o *Ciclo* narra a definição de um ser do gênero masculino). Se em *Cremaster 1*, a figura de Goodyear representava a felicidade plena e o narcisismo total de um ser equilibrado em si próprio, sem nenhuma influência externa, em *Cremaster 5* a Rainha é uma mulher presa a seus devaneios, isolada e protegida de tudo, assim como Goodyear, mas ao contrário desta, com uma profunda nostalgia daquilo que não está presente e uma resultante pulsão de morte. A Rainha é espectadora do processo final da diferenciação de gênero, mas em vez de aplaudi-lo, deprime-se por encará-lo como uma concretização do fim de seus sonhos. Como monarca, é conservadora.

A narrativa é conduzida por uma ópera cantada em húngaro e dublada por Ursula Andress, que interpreta a Rainha. Isolada em seu camarote da Casa de Ópera, ela acompanha três personagens, que podem ser frutos de sua imaginação, ou projeções dela mesma: a Diva, o Mágico e o Gigante, todos os três interpretados por Barney. A Diva aparece escalando o arco do proscênio da Casa de Ópera enquanto a Rainha a observa do camarote. O Mágico – inspirado em Houdini, que já foi personagem em *Cremaster 2* e nasceu em Budapeste – aparece em suas lembranças românticas e a faz chorar de tristeza. E ela vê o Gigante através de um



Ursula Andress como Queen of Chain. Still do filme *Cremaster 5*.



Matthew Barney como o ser finalmente diferenciado como masculino. Da série de fotografias *Cremaster 5*.

buraco no chão do camarote, o que lembra muito Goodyear sob a mesa em *Cremaster 1*, fazendo um buraco na toalha e roubando uvas.

O Mágico, em uma de suas lembranças, acorrenta-se e pula de uma ponte, um ato baseado nos números de escape de Houdini, que caía acorrentado em lagos para depois reaparecer solto. Nancy Spector (2003) afirma que a Rainha não compreende que ele está tentando “libertar-se através da restrição” e entende que ele cometeu suicídio. A Rainha é o último suspiro da resistência à diferenciação que o ser enfrenta durante todo o *Ciclo*.

Do buraco no chão do camarote a Rainha assiste a cenas em uma casa de banho repleta de seres míticos aquáticos semelhantes a ninfas. É lá que aparece o Gigante, uma figura notadamente barroca, de olhar muito triste, que tem no lugar dos genitais um saco escrotal pouco desenvolvido. As fadas amarram a seu saco escrotal faixas amarelas e azuis (as mesmas cores das motos da Ascendência e da Descendência em *Cremaster 4*) presas a pombos que sobrevoam as águas. Os pombos voam e promovem a descendência final dos testículos, puxando as faixas, que mudam de cor e tornam-se verdes, mistura do azul e do amarelo. O Gigante olha pra cima e estende os braços para a Rainha, em um dos momentos mais belos do *Ciclo* – mas ela não se comove. Parece achar a transformação triste. Rejeita o ser (a ideia) após a definição.

Depois disso a Diva cai no palco e parece morrer. A rainha perde sua inspiração, dá seu amor por perdido e rejeita o que lhe foi oferecido de concreto. Ela parece entregar-se à morte, e nesse tom de lamento acaba o *Ciclo*.

3 UMA EXPERIÊNCIA NO BRASIL: *DE LAMA LÂMINA*

3.1 Marcel Duchamp e Matthew Barney: sistema e máquina celibatária

Assistir à impressionante primeira cena de *De Lama Lâmina*, na qual uma figura humana algo hibridizada com formas vegetais mantém uma “relação sexual” explícita com uma máquina (um trator), roçando seu membro ereto em uma engrenagem em movimento, faz pensar no trabalho seminal de Marcel Duchamp, *O grande vidro* ou *A noiva desnudada por seus celibatários, mesmo*. Juntamente com *Caixa Verde*, conjunto de anotações que detalham as complexas operações conceituais que inspiram a pintura e se relacionam com ela (embora Duchamp não gostasse de chamá-la assim), *O grande vidro* trata de um universo particular de relações máqunicas que se relaciona tanto com essa sequência inicial de *De Lama Lâmina* quanto com a ideia geral de *sistema* tão cara à obra de Barney.

Calvin Tomkins, na biografia *Duchamp*, comenta sobre algumas notas da *Caixa verde*. Algumas chamam a atenção pela possível relação com esse trabalho de Barney. Eis a mais espantosa ligação direta: “Uma nota descreve *A noiva despida por seus celibatários, mesmo* como uma ‘máquina agrícola’, um ‘instrumento de lavoura’; isso parece sugerir fertilidade, talvez até um nascimento, mas, como de costume, os termos são ambíguos.” (TOMKINS, 2004, p. 13). Essa configuração de instrumento agrícola não fica clara na pintura finalizada, mas sua presença nas anotações faz dela parte integrante da obra. Duchamp insiste em declarações de que o título ou, no caso desse trabalho, as anotações são tão importantes quanto ou mais importantes do que o trabalho pictórico. Em suas palavras, “os dois aspectos, o vidro para os olhos e o texto para os ouvidos e a compreensão, eram para complementarem-se, para impedir que um adquirisse uma forma literária e o outro, uma forma plástico-estética” (TOMKINS, 2004, p. 14).

Devido a esse tipo de pensamento, Duchamp foi posteriormente considerado um precursor da arte conceitual. Para ele, a ideia, o conceito era o mais importante; o trabalho artístico era um desdobramento disso. Os *readymades* são a expressão máxima – e auto-irônica – desse pensamento. A cruzada de Duchamp era um combate ao que ele chamava de pintura retiniana, que só apresentava um deleite visual instantâneo, com o objetivo de criar uma arte da mente, do intelecto. É um

bocado perigoso e incoerente buscar um paralelo entre Barney e Duchamp por esse prisma, pois o bom acabamento técnico e a experiência visual são características primordiais do trabalho do norte-americano. Entretanto, considerando o aspecto da complementaridade das artes para transmitir uma única ideia, bem como o estado de “entre artes” em que cada uma das modalidades artísticas se coloca ao ocupar esse lugar, Duchamp também abriu caminho para o trabalho de Barney, assim como para os trabalhos artísticos chamados conceituais e pós-modernos.

Para Matthew Barney, o *Ciclo Cremaster*, antes de ser um conjunto de filmes, esculturas e fotografias, é um *sistema*, uma organização de ideias, um arcabouço conceitual que sustenta todas essas realizações artísticas. Assim como em *Noiva*, o mero contato com a obra visual não permite compreender o todo desse emaranhado de ideias. Pode-se dizer que a *Caixa verde* do *Ciclo Cremaster* é o livro *The Cremaster Cycle*, onde se encontram recortes e colagens usados como inspiração para cada uma das cinco partes do *Ciclo*, fotografias com poses de muitos personagens do filme portando adereços de cena e esculturas, além de um longo texto da curadora Nancy Spector que cobre o histórico da vida de Barney e explica a ideia de sistema que lhe serve de base para criar o *Ciclo*, incorporando elementos biológicos, históricos e míticos. Barney já declarou em entrevista que considera o livro uma parte importante do *Ciclo*, pois é o formato ao qual o maior número de pessoas tem acesso (os filmes não foram lançados em formato doméstico e são exibidos de forma esparsa em exposições e mostras; as esculturas são expostas bissextamente).

No prefácio ao livro *Duchamp* (TOMKINS, 2004), Paulo Venâncio Filho afirma, como Octavio Paz em *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza* (2008), que *O grande vidro* é uma versão moderna e urbana de uma narrativa mítica: “traduz uma mitologia dos movimentos urbanos dispersos, fragmentados, aleatórios, que não deixam marcas, transparentes como o vidro”. Essa noção mítica, trespassada pela ideia de rito de passagem, também está presente de forma muito clara no universo de Barney. No *Ciclo Cremaster*, principalmente, a ideia de ritual de iniciação está muito presente e catalisa diversos elementos visuais e conceituais no interior dos filmes. A relação dos Celibatários com a inacessível Noiva, que flutua acima deles e exala um Gás do Desejo com o qual eles inflam seus corpos ociosos, guarda também uma dimensão religiosa e ritual a despeito de todos os componentes maquínicos do

filme. Octavio Paz acredita que “O *grande vidro* é uma cena do mito ou, mais exatamente, da família de mitos relativos à Virgem e à sociedade fechada dos homens”.

3.2 Intervenção carnavalesca

Em *De Lama Lâmina*, Barney agrega o candomblé a sua teia conceitual. Ele se inspira nos mitos de Ogum, orixá da guerra, e Ossanha, orixá da folhas para pensar um diálogo conflituoso entre eles. Ogum é o criador de todos os instrumentos agrícolas, das armas brancas e do fogo. Daí vem o título *De Lama Lâmina* – do mito do instrumento humano que nasce da organicidade, da vontade divina. Na performance original do trabalho, realizada no Carnaval de Salvador em 2004, um grande trator, que puxava um contêiner todo coberto de barro sobre o qual tocavam o músico Arto Lindsay e sua banda, desfilava junto ao Cortejo Afro, bloco percussivo no Circuito Barra-Ondina. Em uma plataforma abaixo do trator encontrava-se o Greenman, figura vegetal-humana que copula com o trator, representando as forças da natureza oriundas de Ossanha. O trator trazia em sua grande garra amarela uma enorme árvore real com vários instrumentos espetados em sua base em alusão a Ogum (espingardas, pás, facões, etc.). No topo da árvore estava sentada uma performer representando Julia Butterfly Hill, ativista americana que passou 738 dias (entre 1997 e 1999) sentada em cima de uma árvore para impedir que ela fosse derrubada. Barney trabalha com a oposição entre a natureza e os instrumentos de construção e destruição criados pelo homem (ou por Ogum). Na instalação *De Lama Lâmina*, inaugurada em 2009 no Instituto Inhotim, em Minas Gerais, a árvore orgânica foi substituída por uma árvore de resina, uma réplica perfeita em escala e formato da árvore original, mas com uma textura lisa e uma cor branca que trazem um aspecto artificial, industrial, quase alienígena.

Para pensar a obra de Duchamp, é interessante olhar para esse deslocamento que Barney faz da árvore real para uma “árvore” totalmente sintética a partir dos comentários de Octavio Paz sobre a “negatividade do objeto manufaturado” em *Marcel Duchamp ou O castelo da pureza*:

Para os antigos a natureza era uma deusa (...). Os objetos não nascem: nós os fabricamos; não têm sexo; e tampouco morrem: gastam-se, tornam-se inúteis. Seu túmulo é a lixeira ou o forno de refundição. A técnica é neutra e estéril. Pois bem, a técnica é a natureza do homem moderno: nosso ambiente e nosso horizonte. Certo, toda obra humana é negação da natureza; ao mesmo tempo, é uma ponte entre ela e nós. A técnica transforma a natureza de uma maneira mais radical e decisiva: desalojando-a (PAZ, 2008, p. 28).

Essa consciência de que o paradoxo inerente à técnica é a natureza do homem moderno é o que movimenta o humor do quase incompreensível sistema maquínico masturbatório de Duchamp e é também o que inspira Barney a resgatar o mito de Ogum para pensar nos instrumentos como algo vivo, sexual, potente em si. É interessante Paz dizer que o instrumento desaloja a natureza, pois essa é literalmente a ação que o trator faz ao carregar a árvore. De uma fase para outra do trabalho, a árvore é substituída por um “clone” sintético, branco, plástico, não perecível. As árvores da modernidade poderiam ser feitas de plástico – de certa forma, nossas árvores são os prédios e postes das grandes cidades, sintéticos e geométricos.

A ideia de Barney desenvolver um trabalho no Carnaval brasileiro partiu do diálogo entre Alberto Pitta, diretor do bloco Cortejo Afro, e o músico americano Arto Lindsay, que na época morava em Salvador. Pitta, insatisfeito com os rumos cada vez mais comerciais que o Carnaval baiano vem tomando nos últimos anos, busca fazer uma intervenção estética diferenciada na cidade todo Carnaval, indo contra a corrente dos blocos dominantes que cobram preços muito altos para que os integrantes fiquem dentro de seu cordão de isolamento vestindo camisetas com logomarcas de seus patrocinadores. Lindsay teve a ideia de fazer a ponte entre as inquietações criativas de Pitta e Barney. Um ato de risco, sem dúvida, pois essa parceria seria um terreno estranho para os dois. Para Pitta, desde o anúncio da parceria até o fim do desfile, muitos obstáculos surgiram, aparentemente porque os artistas e as autoridades locais não gostaram da ideia de um estrangeiro atuar em um campo até então quase exclusivamente brasileiro.

O olhar polissêmico, multidisciplinar e, por que não dizer, promíscuo de Barney (história, mitologia, biologia e todo tipo de manifestação artística convivem em seus trabalhos) faz dele um artista interessante para trabalhar com o Carnaval brasileiro, embora a escolha seja um pouco inusitada devido a sua não familiaridade com a cultura local. Apesar de utilizar também elementos de culturas estrangeiras, a

relação com a produção visual do imaginário americano é muito intensa no *Ciclo Cremaster* – a cultura de massa de seu país está muito presente, o que faz pensar em uma relação entre sua produção artística e a *pop art*. Barney não tem a mesma proximidade com os símbolos brasileiros para obter o deslocamento e as interligações complexas que é capaz de fazer com as imagens continuamente produzidas em seu país; isso traz um certo engessamento conceitual para o projeto *De Lama Lâmina*, embora não o destitua de interesse.

Tive a oportunidade de estar presente na ocasião do desfile do bloco *De Lama Lâmina* em fevereiro de 2004. Farei aqui rapidamente o relato de minha experiência, acrescido de informações sobre o trabalho adquiridas em pesquisa posterior no *release* oficial da obra e em entrevistas dadas por Barney e comentários sobre o uso do registro da intervenção no filme finalizado, que tive duas oportunidades de assistir²⁰. Também conversei com Alberto Pitta, diretor do Cortejo Afro, em Salvador em abril de 2011.

O desfile do bloco *De Lama Lâmina* ocorreu no Circuito Barra-Ondina, local onde acontecem os desfiles de todos os trios elétricos mais importantes e famosos do carnaval baiano. Muitos dos blocos desse circuito caracterizam-se pela liderança de cantores muito famosos – Ivete Sangalo, Daniela Mercury, Carlinhos Brown, Margareth Menezes, Gilmelândia – e pelos abadá (o “uniforme” que os integrantes do bloco vestem dentro do cordão de isolamento) muito simples, geralmente apenas uma camiseta com o logotipo do patrocinador. O preço diário de um abadá varia entre R\$ 250,00 e R\$ 900,00, a depender do bloco. A proposta estética do Cortejo Afro já é em si um corpo estranho nesse contexto, e o trabalho de Barney potencializou isso.

Cheguei no horário marcado para o início do desfile e localizei com facilidade o local da “concentração” do bloco, nesse momento ainda totalmente parado e sem nenhum músico tocando. A facilidade em localizá-lo explicava-se pelo tamanho monumental do objeto escultórico de Barney, àquela altura ainda estacionado em um dos lados da avenida. Tratava-se de um grande trator com uma grande garra em sua dianteira, a qual segurava uma enorme árvore real. Aos galhos dessa árvore

²⁰ Os filmes do artista não são comercializados de forma ampla. Estão disponíveis somente para investidores ou em exposições em galerias e festivais. Atualmente o filme é exibido em caráter permanente em uma sala no Instituto Inhotim.



Eu e outros foliões com o abadá do bloco De Lama Lâmina.

acoplavam-se (provavelmente colados) bastões brancos de resina. Em cima da árvore, durante o desfile, ficaria a atriz/performer Chelsea Romersa, representando a ativista americana Julia Butterfly Hill, que morou 738 dias sobre uma árvore para protegê-la de ser derrubada. Na parte inferior do trator havia uma pequena plataforma entre as rodas, invisível para quem acompanhasse o bloco a pé; era preciso abaixar-se para enxergá-la. Nessa plataforma, durante o percurso, ficaria o ator/performer Vicente Pinho Neto representando o Greenman, figura humana com características híbridas de um vegetal que mantém uma relação sexual com o trator, roçando seu órgão sexual em uma engrenagem giratória acima dele. O contêiner coberto de lama seca com Arto Lindsay e sua banda no topo vinha sendo puxado pelo trator. Atrás, a percussão do Cortejo Afro seguiria batucando. Na frente, um grupo abria o desfile dançando uma coreografia inspirada nos rituais do candomblé. Tudo isso seria registrado por um grande número de câmeras durante o desfile.

Como em seus trabalhos anteriores, Barney mistura elementos históricos, contemporâneos, científicos e míticos para costurar o conceito que movimenta *De Lama Lâmina*. O centro de tudo é o trator, ao mesmo tempo máquina de construção e de destruição. Ele caminha imponente, arrastando consigo a civilização e a ideia de progresso; ao seu redor, o bloco festeja. Segundo Nancy Spector no livro *Barney/Beuys: All In The Present Must Be Transformed* (2007, p. 39), nesse trabalho o artista aproximou-se do mito de Ogum, que segundo o candomblé é o criador das armas, para pensar os instrumentos usados pelos humanos (a lâmina, o trator) como dotados de valor orgânico, de vida. As diferentes direções das potencialidades desses instrumentos são representadas pelos dois polos opostos espelhados: a ativista que arrancada junto com a árvore e a entidade da natureza que copula com o trator, organicizando a máquina. O nome da entidade é Greenman e a ativista está vestida de verde.

No filme, a edição das imagens reforça uma sensação de isolamento desses dois personagens e remete a uma ideia de solidão. A mulher é sempre mostrada com um olhar distante, encostada nos galhos, enquanto embaixo dela está a multidão de Salvador. As imagens da ativista são captadas por uma grua que alcança uma posição muito alta, às vezes acima dela e da árvore, o que causa uma sensação de distanciamento em relação ao Carnaval. Já as imagens do homem são sempre planos muito aproximados, o que causa um efeito decididamente

claustrofóbico, embora seu olhar para a máquina evoque um sentimento de ternura. São alternadas imagens dele coletadas durante o desfile e outras onde vemos seu corpo de baixo, provavelmente feitas em estúdio, por baixo do trator suspenso por algum mecanismo. Durante as cenas do filme, o som ambiente do Carnaval é consideravelmente abaixado e abafado, o que reforça a sensação de que ele está isolado.

Quando o desfile finalmente começou, com a música sendo tocada pela banda de Lindsay, logo percebi que dificilmente se instauraria a ordem de um real bloco de Carnaval dentro daquele acontecimento. Eu e as outras pessoas que conseguiram abadá para entrar no bloco andávamos perdidos entre as alegorias, mais como espectadores privilegiados do que como integrantes de uma agremiação carnavalesca, até porque a música de volume não muito alto se perdia no burburinho de Salvador e a banda estava virada para a parte de trás do bloco, que não era acompanhada pelos curiosos por estar distante da ação e da filmagem do trator. Toda a equipe envolvida no trabalho estava comprometida somente com a captação das imagens necessárias para o filme. Muito mais do que um bloco, tratava-se de um set de filmagem ambulante. A animação dos integrantes e mesmo o andamento do bloco (que poderia atrapalhar a programação do Circuito, já que a intervenção aconteceu entre atrações importantes da noite) claramente não eram prioridades da equipe de produção. Isso mostra que o trabalho foi pensado somente até certo ponto como uma intervenção artística naquele espaço e momento; como o artista não dominava o ambiente o suficiente para moldá-lo, preferiu usá-lo como matéria-prima para um produto posterior. *De Lama Lâmina* não foi uma volta ao passado de performer (ao vivo) de Barney; na verdade, ele está muito mais próximo da utilização pelo *Ciclo Cremaster* de localizações geográficas e urbanas para, a partir delas e de seus desdobramentos culturais, efetuar uma criação audiovisual (filme). Alberto Pitta relatou-me sua decepção com o resultado do bloco, em parte devido a essa falta de entendimento do funcionamento do Carnaval pelo artista. Apesar de ter orgulho da originalidade do projeto, Pitta afirma que a preocupação com todo o aparato artístico-cinematográfico de Barney acabou por tirar o foco do funcionamento do bloco, que é o elemento central do Carnaval. Ele também lamenta a atenção excessiva dada pela mídia à presença da esposa de Barney, a cantora



O bloco De Lamã Lâmina em andamento. Sentada na frente da árvore está a performer Chelsea Romcesca.

islandesa Björk, no Carnaval. Ele acredita que isso também desviou o foco midiático do trabalho de Barney e do bloco, que era a própria razão de ela estar lá.

Em entrevistas, Barney chama a atenção para a importância central da escultura em sua arte, embora seja cada vez mais identificado como um artista audiovisual. Ele já denominou seus filmes de “esculturas narrativas”, pois é nas formas que suas ideias se desenvolvem. E, muitas vezes, os personagens de seus filmes também realizam atos escultóricos. Novamente esse é o caso em *De Lama Lâmina*: Julia Butterfly Hill, em cima da árvore, retira bastões brancos de plástico de dentro de seus galhos e começa a montar lentamente uma forma geométrica. Ao fim do filme, após completar a forma, ela se torna um híbrido como o Greenman e parece fundir-se à árvore, posando nela com uma flor que sai de sua boca.

Durante o percurso, o trator passava por cima de lâminas e facas, esmagando-as, ato filmado em planos-detelhe pela equipe de Barney. Alberto Pitta relatou-me que foi contra isso, pois temia que a comunidade do candomblé se sentisse ofendida com essa falta de cuidado com símbolos dos orixás. Ele foi o principal consultor do projeto em relação a toda a simbologia da religião, mas não conseguiu impedir que Barney fizesse esse ato potencialmente ofensivo.

A princípio, a estrutura do bloco *De Lama Lâmina* assemelhava-se à de qualquer dos outros blocos que desfilavam no mesmo dia no Circuito Barra-Ondina. Eles consistem em um trio elétrico, que é um grande carro de som sobre o qual músicos apresentam-se em um palco, e um grande número de pessoas que seguem o bloco, em geral dançando e cantando, uniformizadas com seus abadás. Ao redor disso tudo há uma corda de isolamento controlada por policiais, que não permitem que pessoas sem abadá infiltrem-se no bloco.

Tudo isso acontecia no *De Lama Lâmina*, com algumas diferenças. O abadá, diferente da camisa padronizada da maioria dos blocos do circuito, era composto por uma bata, um saiote e um adereço de cabeça feitos de tecido branco. A roupa, criada por Barney, aludia à vestimenta usada para representar os orixás em terreiros de candomblé. Os ritmistas do Cortejo Afro vestiam essa roupa, assim como o grupo de dançarinos posicionados na frente do trator. Além deles, outras pessoas circulavam dentro do cordão de isolamento vestindo abadás, inclusive eu, que os consegui para mim e mais dois amigos em conversa informal com uma pessoa da

produção. Fiquei surpreso quando a moça ofereceu-nos os abadás gratuitamente, com a única condição de que não os vendêssemos para terceiros.

Por estar uniformizado, pude circular livremente por dentro do bloco, vendo com detalhes o desenrolar da intervenção. Logo no início, vi Barney ajustando cuidadosamente o adereço de cabeça de um dos integrantes do Cortejo Afro, provavelmente para a filmagem de um plano aproximado. Durante todo o processo, o artista mostrou-se muito concentrado e praticamente não interagiu com o ambiente carnavalesco ao seu redor. Sua preocupação era com a filmagem e com a movimentação do trator e dos *performers*. Curiosamente, esse foco na produção fílmica acaba por ser retratado no próprio filme *De Lama Lâmina*, que em alguns momentos se transforma em *um making-off* metalinguístico do processo de filmagem naquelas condições adversas e não demonstra ser a criação de um diálogo com o caos instituído no carnaval soteropolitano naquele momento.

Os únicos momentos em que o filme se aproxima de criar uma dinâmica a partir de acontecimentos desdobrados pela filmagem são nos planos mostrando o cordão de policiais que protege o bloco e em uma cena em que é retratado um momento de tensão, quando um homem tenta atravessar a corda. Barney parece usar essas ações/acontecimentos como elementos de desequilíbrio/tensão em seu sistema, algo desde sempre muito caro ao artista, principalmente no *Ciclo Cremaster*. A tensão gerada ao redor da trajetória do trator também serve, de certa forma, como combustível para ele seguir caminhando com suas contradições.

Ao final do trajeto, ainda dentro do Circuito Barra-Ondina e com o trator em movimento, Barney e os membros da equipe começaram a comemorar o sucesso da empreitada, abraçando-se e congratulando-se. Chamou-me a atenção novamente o fato de que, apesar de estarem desfilando no mais disputado espaço do carnaval baiano, a equipe parecia pouco reparar na recepção apática e confusa da plateia ao bloco, estando mais preocupada em concluir sua empreitada técnica.

Durante o desfile, pessoas do lado de fora do cordão de isolamento constantemente me chamavam ou puxavam pelo braço para perguntar do que se tratava aquilo tudo. Era difícil de explicar, mas eu resumidamente dizia tratar-se da produção de um filme. A maioria admirava-se com o fato de ser uma filmagem, embora muitos também demonstrassem insatisfação com o vagar e a falta de empolgação dos integrantes do bloco. Cheguei até a dar uma entrevista para uma

jornalista que estava cobrindo o evento e não tinha a menor ideia nem de quem era Matthew Barney, nem do que ele fazia, e nem mesmo de quem era Björk. Outro fato curioso é que algumas pessoas divertiam-se muito ao se aproximar do chão e ver o performer Vicente Pinho Neto deitado embaixo do trator, nu, muitas vezes com o membro em ereção para filmar as cenas da “cópula” do Greenman com o trator. Essas pessoas corriam por fora do cordão de isolamento e abaixavam-se de tempos em tempos para acompanhar a performance.

Com a conclusão do desfile, foi clara a sensação de incompletude da experiência: a ideia de Barney só poderia ser lida com mais clareza com o visionamento do filme, e de fato foi o que aconteceu quando, alguns meses depois, em setembro de 2004, pude assistir a *De Lama Lâmina* na Pinacoteca de São Paulo. Com a construção da linguagem audiovisual, as operações conceituais de Barney ficaram mais claras – a oposição e a complementaridade entre a ativista e o Greenman nos dois polos do trator; a relação sexual do Greenman com a máquina acontecendo em paralelo à melancolia da ativista pela destruição da natureza –, mas ainda sobrevive uma sensação de estranheza e pouco entendimento do acontecimento carnavalesco, para mim enquanto espectador.

O bloco/performance não teve grande repercussão na mídia, em parte por conta da resistência local em aceitar a intervenção artística de um americano no Carnaval, em parte pelo pouco sucesso do bloco em si enquanto evento carnavalesco e também por conta do hibridismo da intervenção, que criou uma dificuldade de enquadrá-la dentro de clichês jornalísticos. Alberto Pitta ressentiu-se do pouco apoio dado a ele por outros artistas baianos. Daniela Mercury chegou a declarar que não havia nenhuma novidade no que o Cortejo Afro estava fazendo, pois ela já trabalhava com artistas plásticos há muitos anos. Pitta afirma que ela nunca fez nada semelhante ao que o Cortejo Afro produziu naquele Carnaval e que essa declaração retrata bem a atitude de muitos em relação à iniciativa na época.

3.3 Última parada: Museu de Arte Contemporânea

Cinco anos depois, em outubro de 2009, Matthew Barney inaugurou sua primeira obra permanente no mundo aqui no Brasil, no Instituto Inhotim em Minas Gerais. Trata-se de um desdobramento do projeto *De Lama Lâmina*. O mesmo trator

que desfilou em Salvador foi levado para Minas e é a figura principal de uma instalação criada pelo artista especialmente para o espaço do Inhotim.

Visitei o Instituto Inhotim no mês de setembro de 2009. O Instituto possui uma área verde muito extensa onde se espalham jardins e uma série de galerias de arte. Lá, tive a oportunidade de rever o filme *De Lama Lâmina*, exibido diariamente, em caráter permanente, em uma dessas galerias. Nessa exibição fiz as observações que desembocaram nos comentários acima. Também tive a oportunidade de visitar essa nova instalação de Barney. Ela fica numa área nova do Instituto Inhotim, inaugurada em outubro de 2009. Para acessar a obra, o visitante precisa andar por um caminho calçado de pedras no meio da floresta durante vinte minutos ou pegar carona em um dos carrinhos elétricos recentemente disponibilizados pelo Inhotim. Em determinado momento, entra em uma trilha no meio da floresta, toda calçada com minério de ferro vermelho-escuro/marrom. Pisar nesse chão avermelhado e metalizado seguindo uma clareira dentro de uma floresta de eucaliptos já engatilha a primeira operação da obra, que trata do casamento e da destruição da natureza com os instrumentos criados pelo homem – e indiretamente (ou não, segundo o mito de Ogum) pelos deuses, que também são a natureza.

Ao final da trilha a visão é impressionante: uma enorme geodésica feita de vidros espelhados parece estar enterrada no chão. À sua volta há montes de terra, pedras e duas árvores derrubadas (segundo uma assistente de curadoria do Inhotim, essas são as árvores que realmente precisaram ser derrubadas para a construção da obra). Ao nos aproximarmos, avistamos a porta para adentrar a geodésica e entramos.

No interior da estrutura encontramos o mesmíssimo trator que desfilou em Salvador, com alguns adereços diferentes. A maior diferença é que em vez de o trator segurar com sua garra uma árvore real, sustenta uma enorme reprodução da árvore toda feita de resina branca. A transformação ou substituição de algo orgânico por algo sintético, frio, morto e ao mesmo tempo imortalizado é uma operação presente em muitos outros trabalhos de Barney. No segmento de *Cremaster 3, The Order*, animais da Ilha de Man são representados por esculturas do mesmo material.

No topo da árvore de resina encontra-se uma forma geométrica tridimensional formada por bastões brancos que saem dos galhos da árvore. Esta é a mesma forma que a personagem Julia Butterfly Hill esculpe durante o filme *De Lama Lâmina*



O exterior da instalação De Larna Lámina no Instituto Imhotep.



O interior da instalação De Lama Lâmina no Instituto Infotina.

XV

e finaliza na última cena, quando parece fundir-se com a árvore. Essa forma escultórica dialoga/espelha-se diretamente com a forma da gigantesca geodésica que protege toda a obra, funcionando como uma espécie de bolha protetora.

O contraste entre o trator desgastado, cheio de traços de erosão e de realidade, e a esterilidade da escultura de resina cria tanto desequilíbrio quanto equilíbrio entre os dois elementos, pois são complementares. Esse equilíbrio/desequilíbrio relaciona-se à própria figura do trator, que, como dito acima, é uma máquina de construção e destruição, como todos os instrumentos inventados pelo homem. Barney também metaforiza essa tensão ao criar um desequilíbrio real no enorme trator dentro da instalação: sob sua roda direita encontra-se um banquinho de aço, que sustenta todo um lado da máquina gigante de forma inverossímil. Isso faz com que o trator tombe parcialmente para a esquerda, assumindo uma posição quase animal. Esse desequilíbrio confere um efeito de organicidade e de expressão de vida ao trator, e o banquinho aparentemente frágil que o sustenta é um elemento de tensão constante para o espectador.

Há outras duas apropriações de elementos do desfile, reinventados como esculturas de resina: os abadá, dispostos dobrados em séries sob o trator, e uma corda que a equipe de Barney amarrou à roda do trator durante o desfile, na qual se prendem diversos instrumentos : uma arma de fogo, uma pá, um instrumento musical, etc. No desfile, a roda passava por cima deles; na instalação, a roda está parada e todos são objetos sólidos de resina branca.

Há ainda outro contraste em jogo na instalação: a geodésica assemelha-se ao imaginário do disco voador, de um objeto voador proveniente da ficção científica. O contraste dela com a organicidade do entorno (a floresta) e com a aparência viva, inquieta do trator em seu interior também opera um desequilíbrio complementar.

É importante lembrar que essa noção de um desequilíbrio definidor da própria identidade é algo caro a Barney desde o início de sua carreira e está especialmente presente no *Ciclo Cremaster*. Todo o *Ciclo* baseia-se na trajetória do desenvolvimento fetal dos humanos e na definição de seu gênero (masculino ou feminino). O momento de diferenciação sexual é representado como um abalo, um desequilíbrio, um conflito que acaba por ser definidor para o indivíduo. Em *Cremaster 2*, a introdução do conflito no sistema de símbolos da obra é representada por um assassinato. Em *Cremaster 4*, que trata de um estágio mais

avançado da diferenciação, os personagens caem de buracos e sofrem acidentes automobilísticos. O conflito, a dificuldade e a contradição são partes integrantes e necessárias do andamento do sistema/vida.

O responsável brasileiro pela produção da instalação relatou-me um acontecimento revelador. No momento da instalação final do trator no local, quando ele não funcionaria nunca mais, Barney resolveu fazer uma performance/ritual, *A morte do trator*, somente com e para as pessoas que estavam trabalhando com ele. Todos se reuniram ao redor do trator e Barney pôs suas engrenagens para funcionar, fazendo com que uma grande quantidade de terra fosse jogada para o alto. Em seguida, recebeu instrumentos marcados com os nomes de toda a equipe do trabalho e fez um tipo de bênção pessoal. Barney preocupou-se em dar a “extrema-unção” para a máquina que se movimentou no início desse trabalho e agora ficaria imóvel por tempo indefinido. Isso mostra como a busca da organicidade no inorgânico está no cerne desse seu trabalho – instrumentos como filhos de deuses, tratores como seres vivos.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

4.1 A nostalgia da criação

Em diálogo com o psicanalista Adam Philips publicado no catálogo da exposição *Prayer Sheet with the Wound and the Nail*, Barney explica que, em grande medida, o *Ciclo Cremaster* é sobre o medo de seu fracasso como artista. Desde o início de sua carreira, Barney sentiu necessidade de fazer um mapeamento de seu processo criativo para ter maior controle sobre ele. Explicou que seu maior receio era, no decorrer do processo, perder a faísca de inspiração, o desejo fundante que originou tudo, e nunca mais conseguir reencontrá-lo. É um medo de deixar-se contaminar profundamente pela inevitável frustração que o produto final causa quando comparado à glória da ideia fundante.

Essa ansiedade criativa permeia toda a obra de Barney, pois a maioria de seus trabalhos lida com o mesmo assunto: uma conciliação com a ideia da morte como necessária para a existência do impulso de realização. Trata-se de uma melancolia infantil (*Cremaster 5*) com a ideia da realização, que elimina a ilusão narcisista (*Cremaster 1*) do artista quando ele se depara com a realidade. A ideia da realização como morte é indicativa de que para Barney o elemento fundamental de seu processo artístico é o conceito criado por ele, um sistema de símbolos e personagens de onde saem as esculturas e os filmes, que são produtos necessariamente deficitários em relação à completude da ideia que os gerou. Aceita a imperfeição dessas obras, fica mais agradável e viável apreciá-las, amainando o perfeccionismo na subjetividade do artista.

4.2 Escultura narrativa e teatralidade

A noção de escultura narrativa é ampla e de certo modo incapturável, mas pode ser pensada em sua aproximação com o teatro ao recorrer à “narratividade”, um dos sistemas que configuram a expressão teatral desde seus primórdios, como qualidade intrínseca. Modernamente, Brecht e sua proposição de recuperar as características épicas do teatro têm por finalidade ativar intensamente a imaginação

e o distanciamento crítico do espectador, provocando-lhe estranhamento frente ao que assiste.

Nessa perspectiva, não seria Barney um extraordinário narrador contemporâneo que, com seu jorro violento de palavras-imagem, tensiona a imaginação do espectador perplexo que se depara com as formas escultóricas enquadradas no plano cinematográfico? Seu conteúdo parte sempre da forma de histórias narradas, delirantes, paradoxais, em parte por se revestir da linguagem dos musicais da antiga Hollywood e também da linguagem do operístico, do barroco, na maioria das vezes incluindo a presença de seu herói, simultaneamente personagem e autor. Desse ponto de vista, a obra de Barney como narração confirma a potência de teatralidade que esse recurso confere à forma.

Barney é um *performer* ambíguo, híbrido, que recusa qualquer decodificação que possa reduzi-lo a alguma classificação. Narratividade, performatividade e escultura: Barney tangencia todas essas categorias e alimenta-se delas sem permitir que nenhuma delas o contenha, num gesto permanente de escape, de fuga atlética, de competição contra qualquer tipo de limitação, o qual se dá paradoxalmente através de uma conciliação com a ideia de que todas as expressões são limitantes se comparadas ao sopro inicial da vida /potencialidade /arte.

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma História Concisa**. Tradução de Alexandre King e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARNEY, Matthew. **Prayer Sheet with the Wound and Nail**. Schaulager-Heft. Basel: Laurenz Foundation, 2010.
- BENJAMIN, Walter. “Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador”. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- _____. “Sobre o conceito de história”. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- _____. “Pequena história da fotografia”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, vol. 2. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.
- DANTO, Arthur C. **Após o Fim da Arte**. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: EdUsp, 2006.
- DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.
- GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GREENBERG, Clement. “Rumo a um mais novo Laocoonte”. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- KRAUSS, Rosalind. “Video: the Aesthetics of Narcissism”. In: **October**, vol. 1, spring 1976.
- _____. **A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition**. Nova York: Thames & Hudson, 1999.
- _____. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. “Uma visão do modernismo”. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- LESSING, Gotthold. **Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Iluminuras, 1999.
- LE WITT, Sol. “Parágrafos sobre a arte conceitual”. Tradução de Silvia Bigi e Márión Strecker Gomes. In: **Arte em São Paulo**, v. 15, maio de 1983 [1967].
- _____. “Sentenças sobre a arte conceitual”. Tradução de Silvia Bigi e Márión Strecker Gomes. In: **Arte em São Paulo**, v. 15, maio de 1983 [1969].
- LYOTARD, Jean-François. “O acinema”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema. Volume 1. Pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- MACNAB, Geoffrey. “Matthew Barney’s flying circus”. In: **The Independent**, 22 de agosto de 2003. Disponível em <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/matthew-barneys-flying-circus-536632.html>
- MAILER, Norman. **The Executioner’s Song**. Boston: Little, Brown & Company, 1979.
- MULVEY, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. In: **Screen**, 1975.

- PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. Tradução de Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- SPECTOR, Nancy. "Only the Perverse Fantasy Can Still Save Us". In: **Matthew Barney – The Cremaster Cycle**. Nova York: Guggenheim Museum Publications, 2003.
- _____. "In Potentia: Matthew Barney and Joseph Beuys". In: **Barney/Beuys: All in the Present Must Be Transformed**. Berlim: Deutsche Guggenheim, 2007.
- TAYLOR, Marc C. "Forgery". In: **Barney/Beuys: All In The Present Must Be Transformed**. Berlim: Deutsche Guggenheim, 2007.
- TOMKINS, Calvin. **Duchamp - uma biografia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- TROTMAN, Nat. "Ritual Space/Cultural Time". In: **Barney/Beuys: All in the Present Must Be Transformed**. Berlim: Deutsche Guggenheim, 2007.
- WAKEFIELD, Neville. "The Cremaster Glossary". In: **Matthew Barney – The Cremaster Cycle**. Nova York: Guggenheim Museum Publications, 2003.

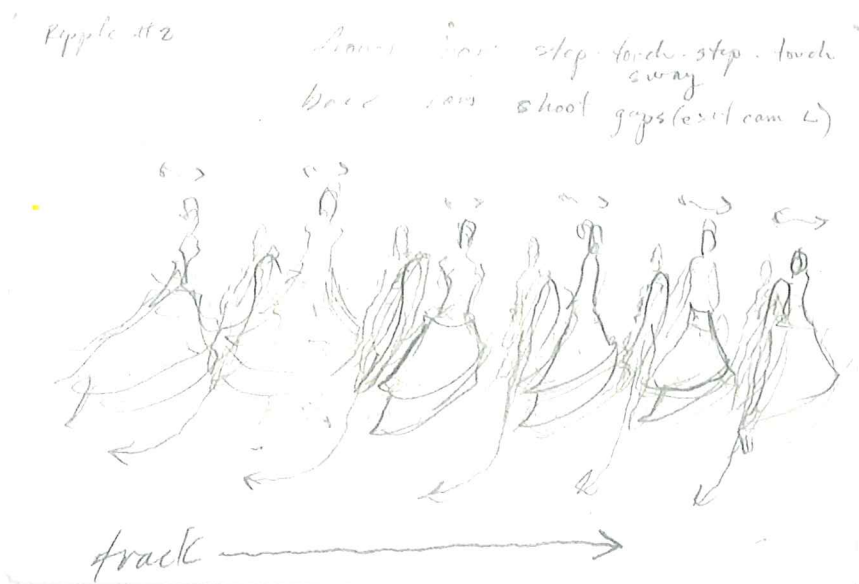
6 ANEXOS

6.1 IMAGENS CICLO CREMASTER

CREMASTER 1

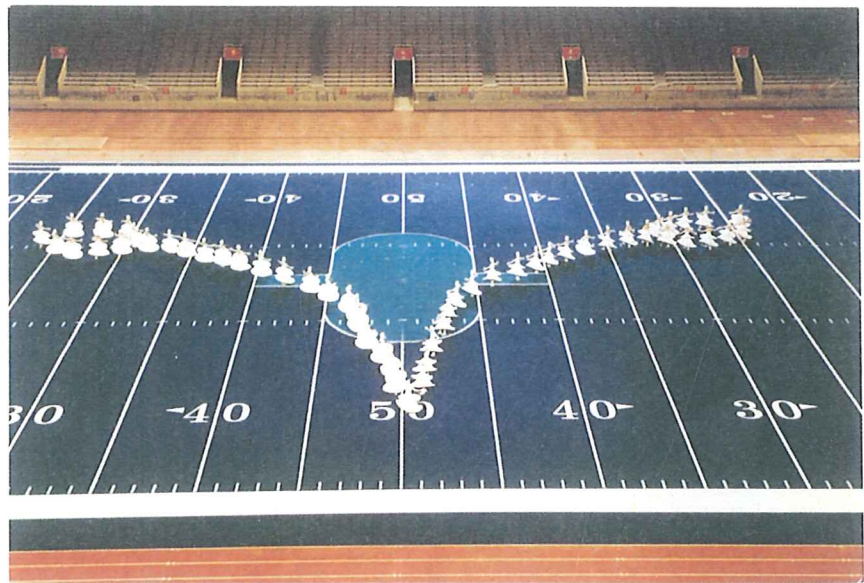
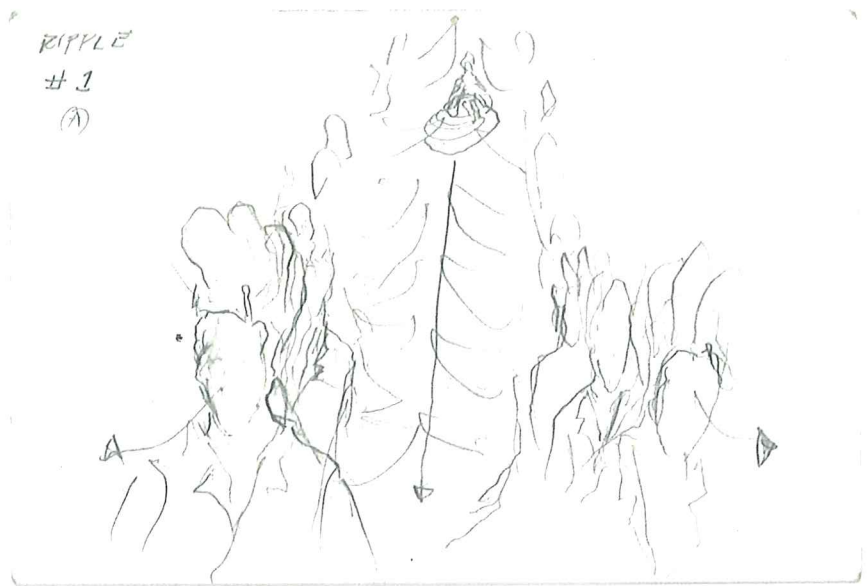


Da série fotográfica *Cremaster 1*.

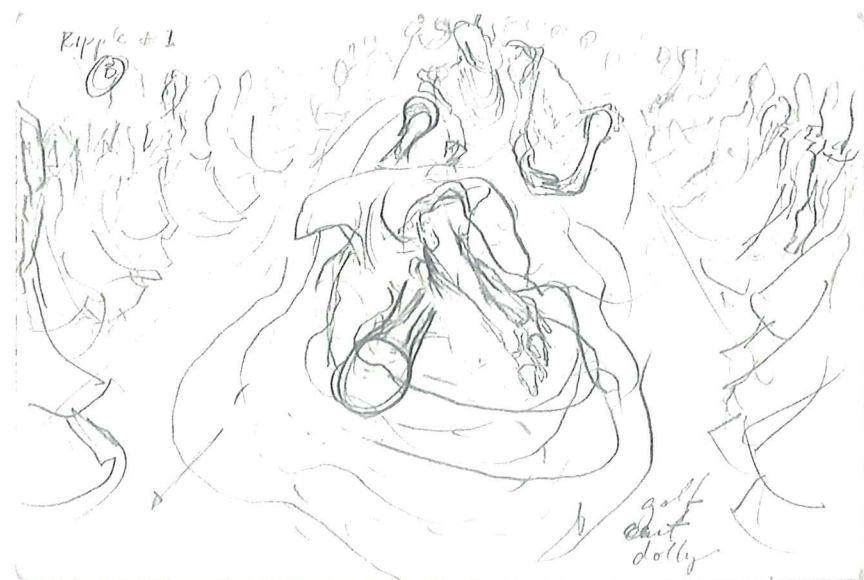


Croquis de Matthew Barney para *Cremaster 1*.





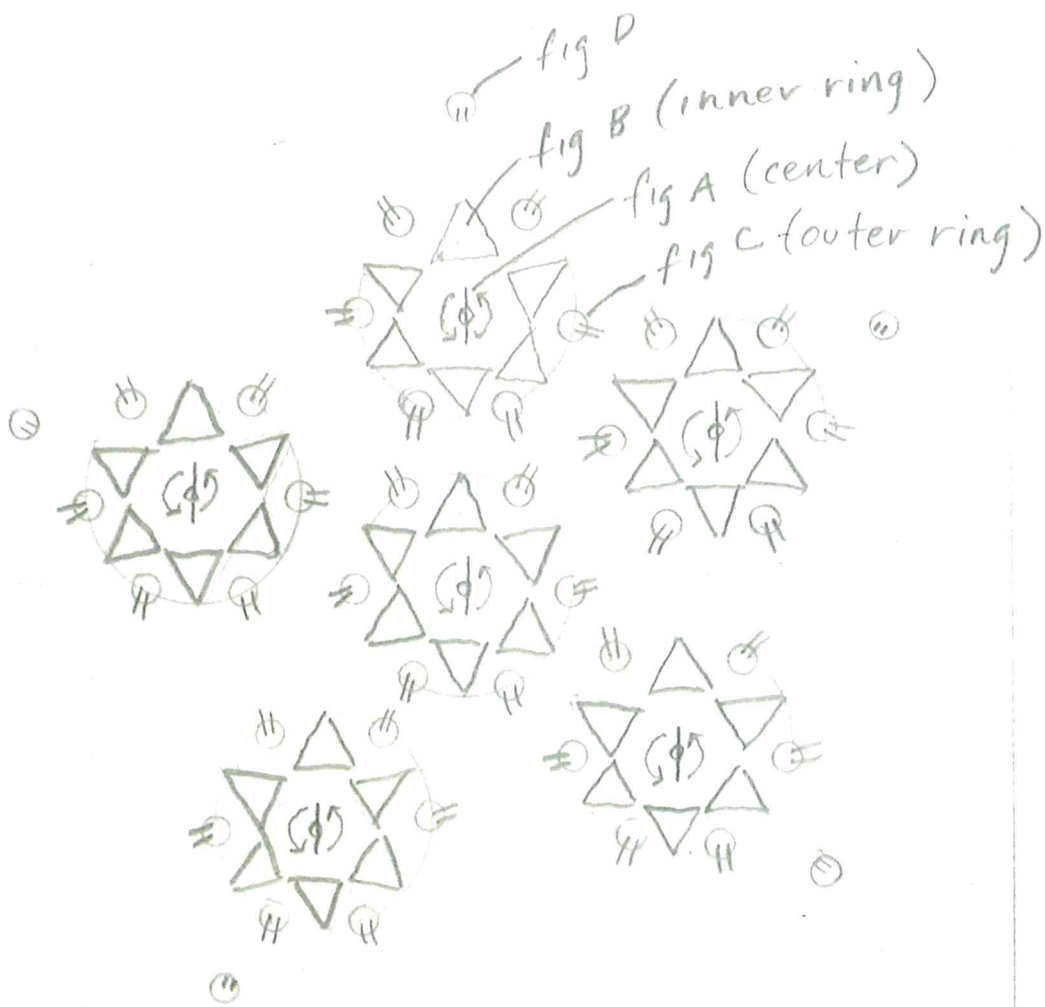
Croquis de Matthew Barney para *Cremaster 1* e fotografia da série *Cremaster 1*.



- figure A (centers) rotates slowly
- steps 1, 2, & 3 repeat five times
- pairs of straight lines stemming fr
- balloons are used in phase 6 (see photo)
- small circles indicate balloons

step 1

step 2



Croquis de Matthew Barney para *Cremaster 1* que indicam a relação da coreografia com movimentos celulares.

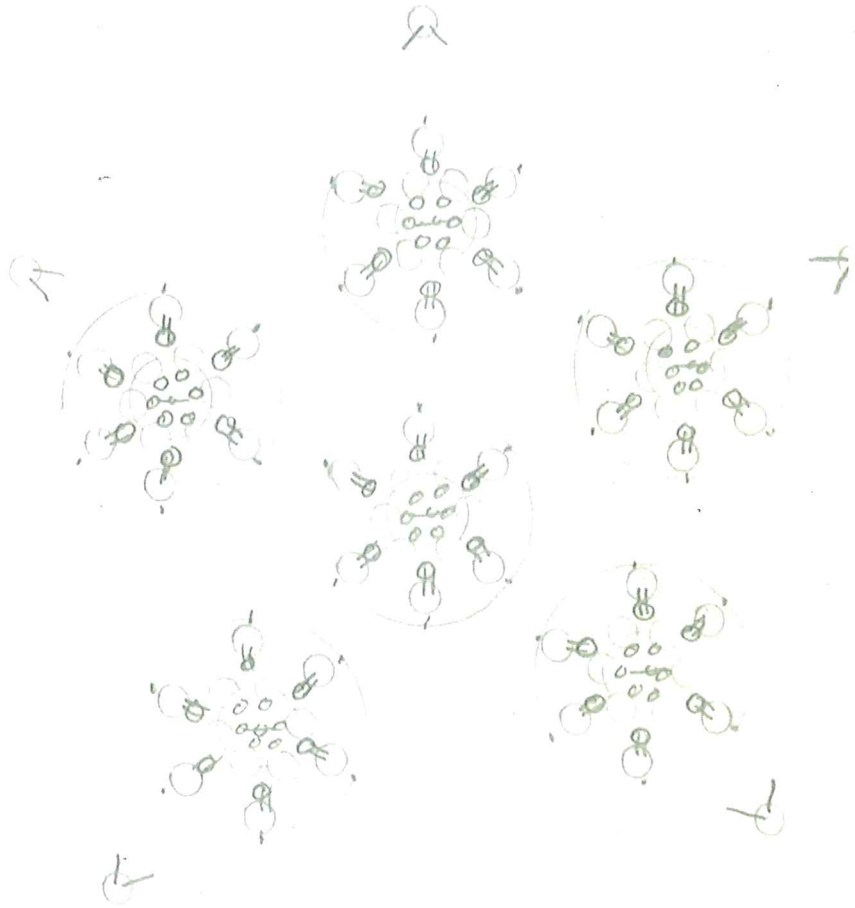
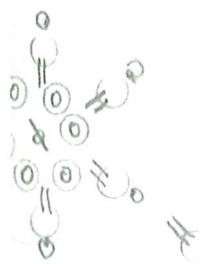
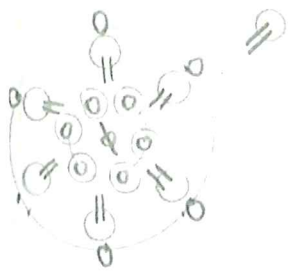
vt phase 6 with skirt tilted vertical

3-2-1-2-3 etc)

is denote legs

B (light blue), fig c (orange)

step 3





- Marti Domination como Goodyear. Da série de fotografias *Cremaster 1*.

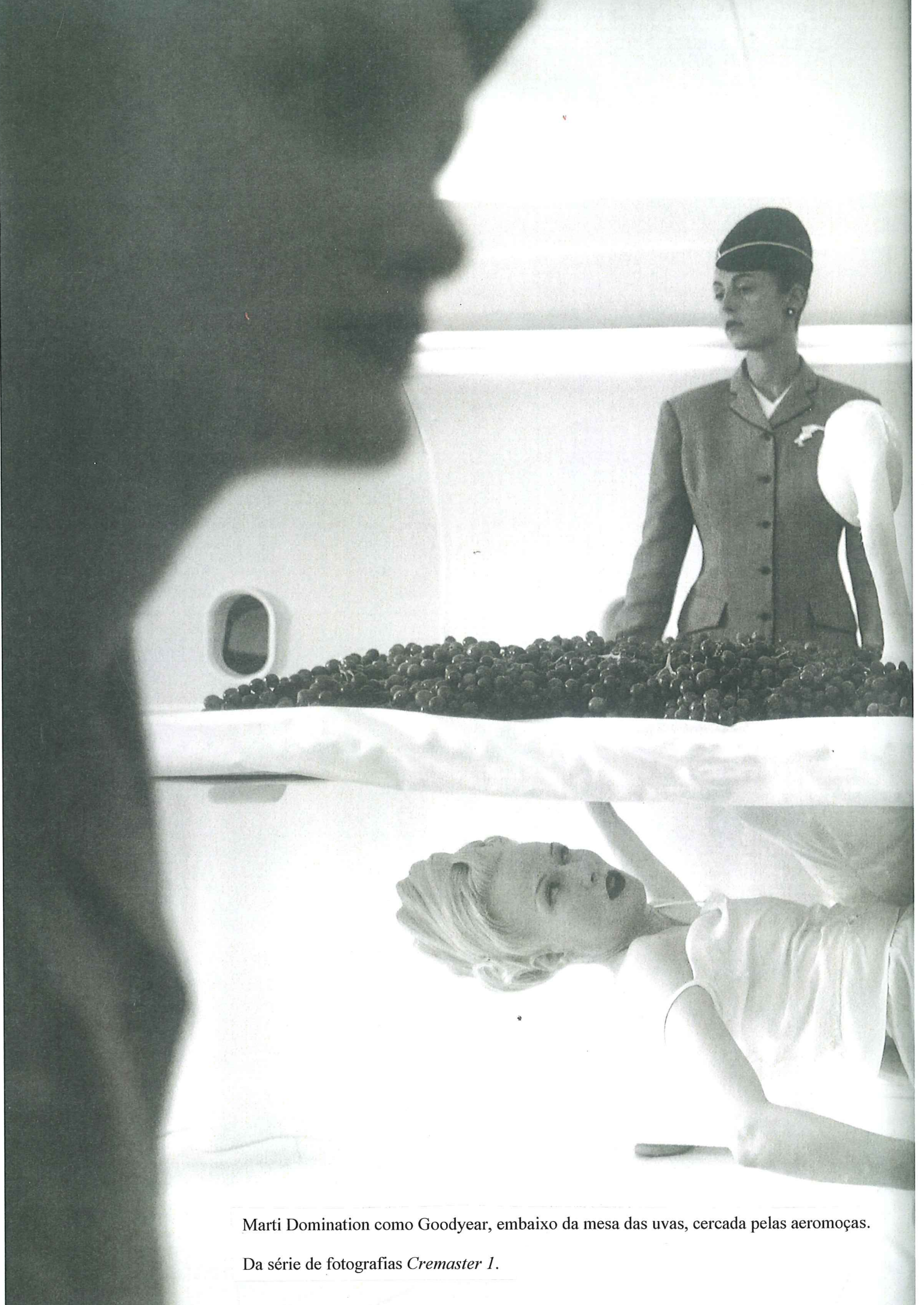


Marti Domination como Goodyear, embaixo da mesa/ovário.

Da série de fotografias *Cremaster 1*.



Marti Domination como Goodyear e bailarinas. Da série de fotografias *Cremaster 1*.



Marti Domination como Goodyear, embaixo da mesa das uvas, cercada pelas aeromoças.

Da série de fotografias *Cremaster 1*.





Marti Domination como Goodyear. Da série de fotografias *Cremaster 1.*



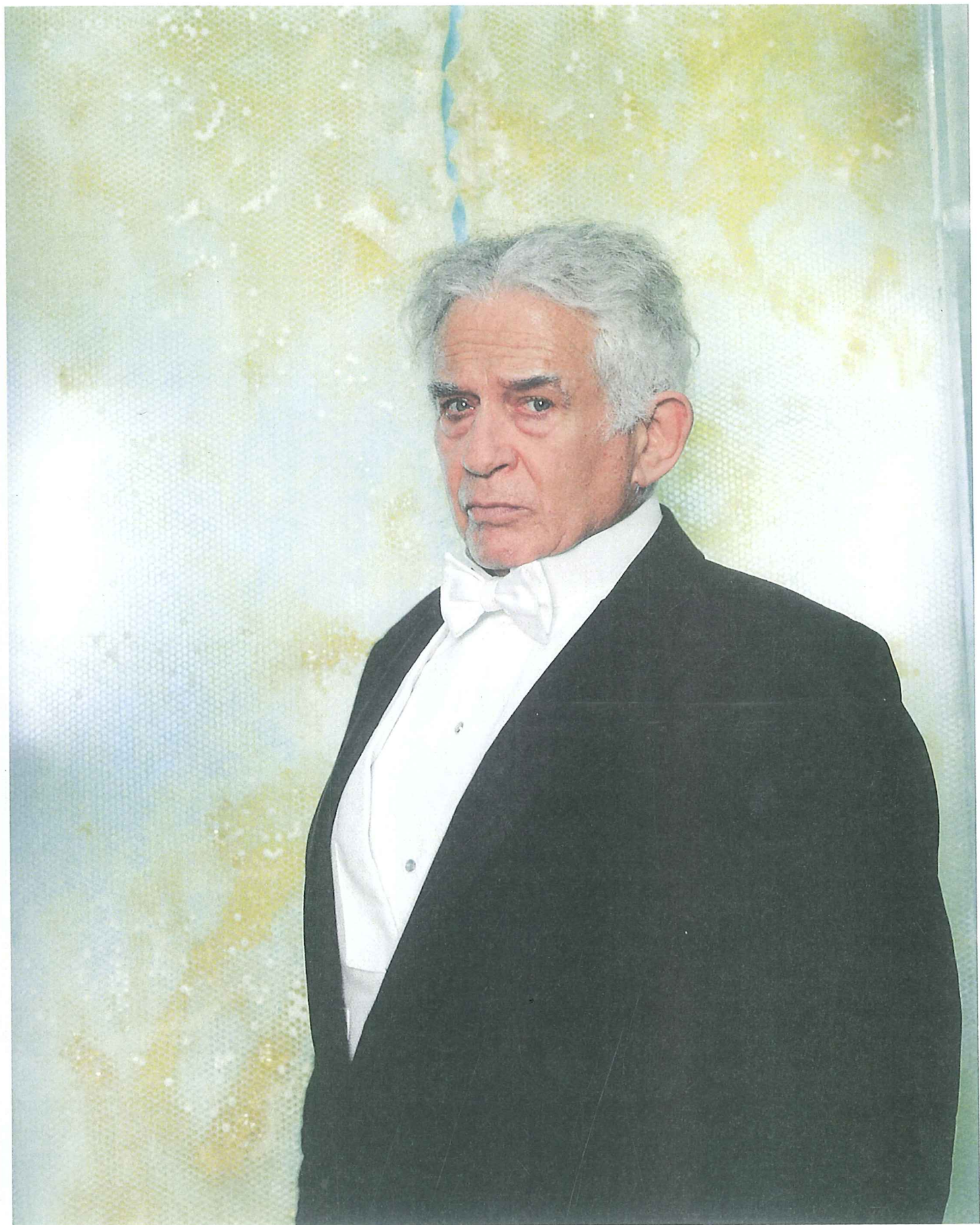


Da série de esculturas *Cremaster 1*.

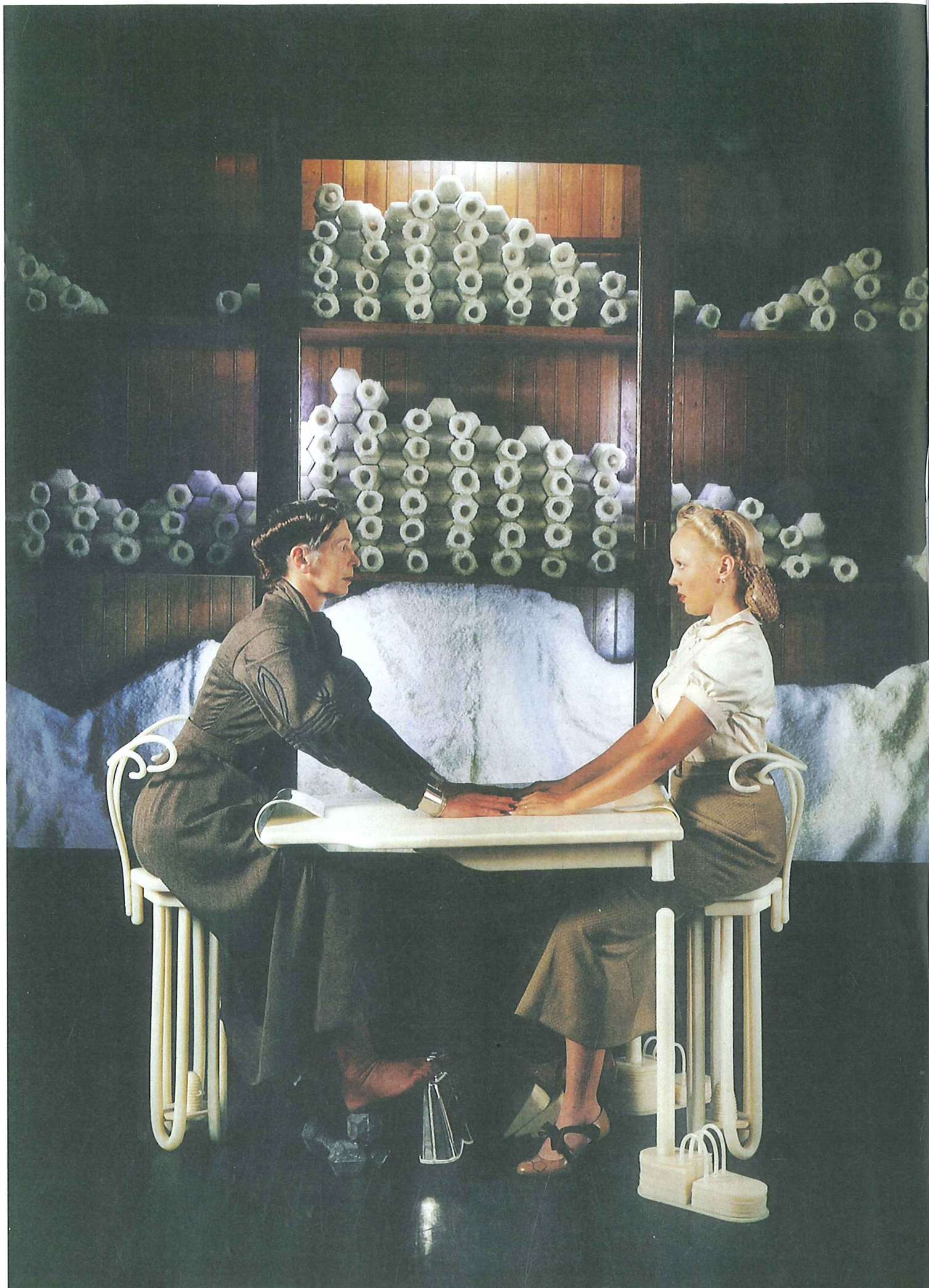
CREMASTER 2



A avó de Gary Gilmore. Da série de fotografias *Cremaster 2*.



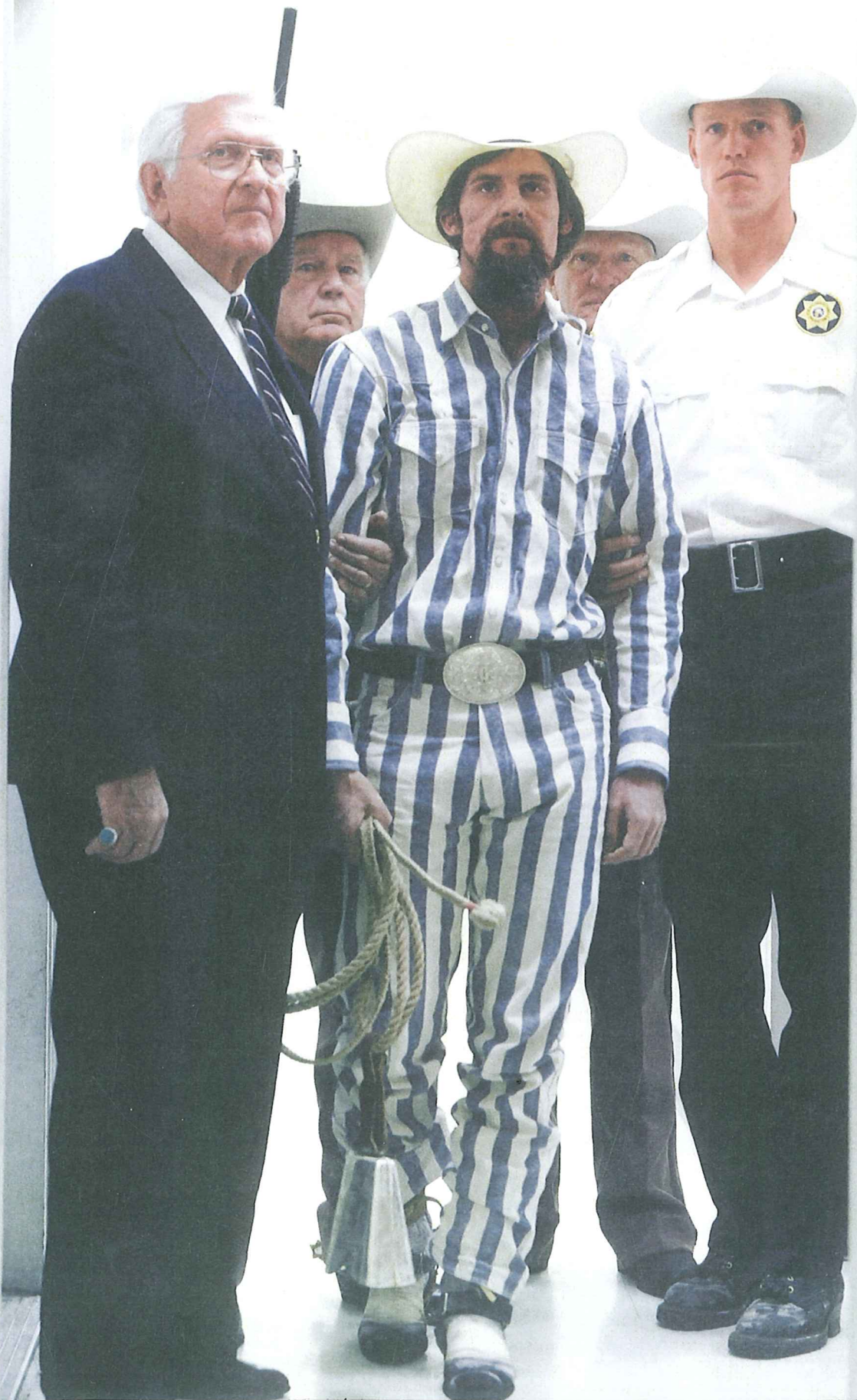
Harry Houdini. Da série de fotografias *Cremaster 2*.



A avó e a mãe de Gary Gilmore. Da série de fotografias *Cremaster 2*.



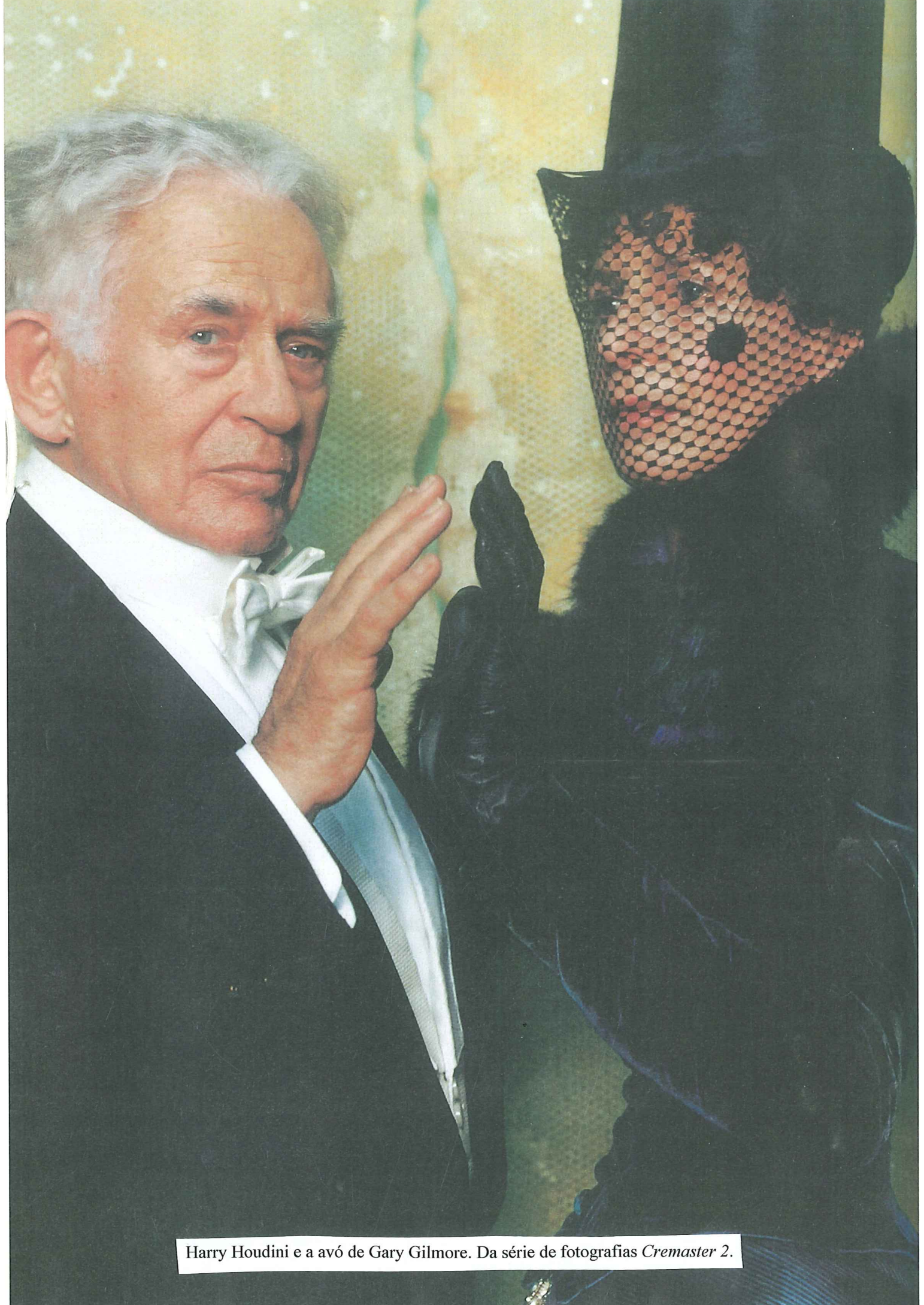
O rapaz assassinado por Gary Gilmore. Da série de fotografias *Cremaster 2*.



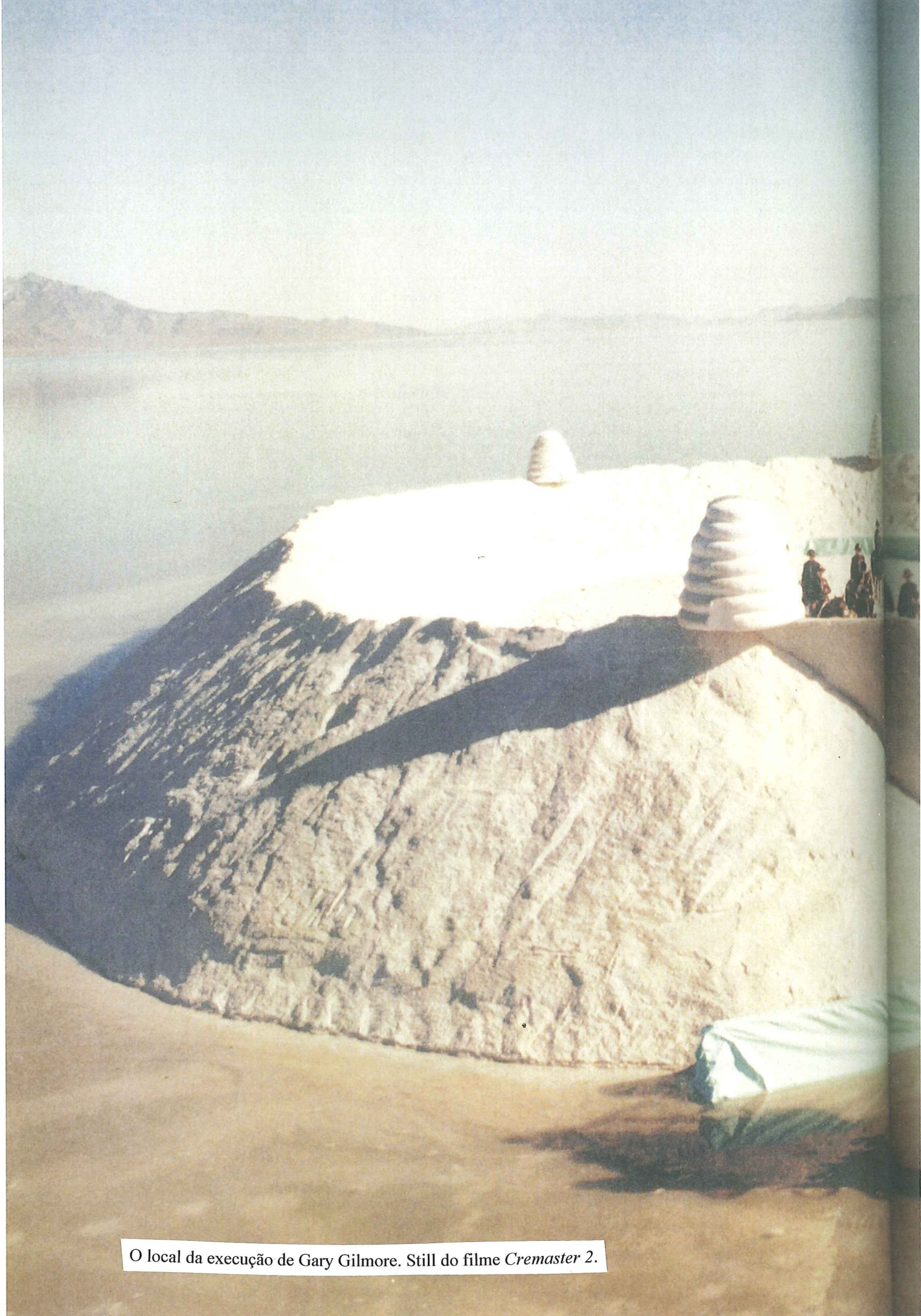
Matthew Barney como Gary Gilmore, a caminho da execução. Still do filme *Cremaster 2*.



Dança do casal cowboy, com a sela/objeto que aparece na cena inicial do filme. Still do filme *Cremaster 2*.



Harry Houdini e a avó de Gary Gilmore. Da série de fotografias *Cremaster 2*.



O local da execução de Gary Gilmore. Still do filme *Cremaster 2*.



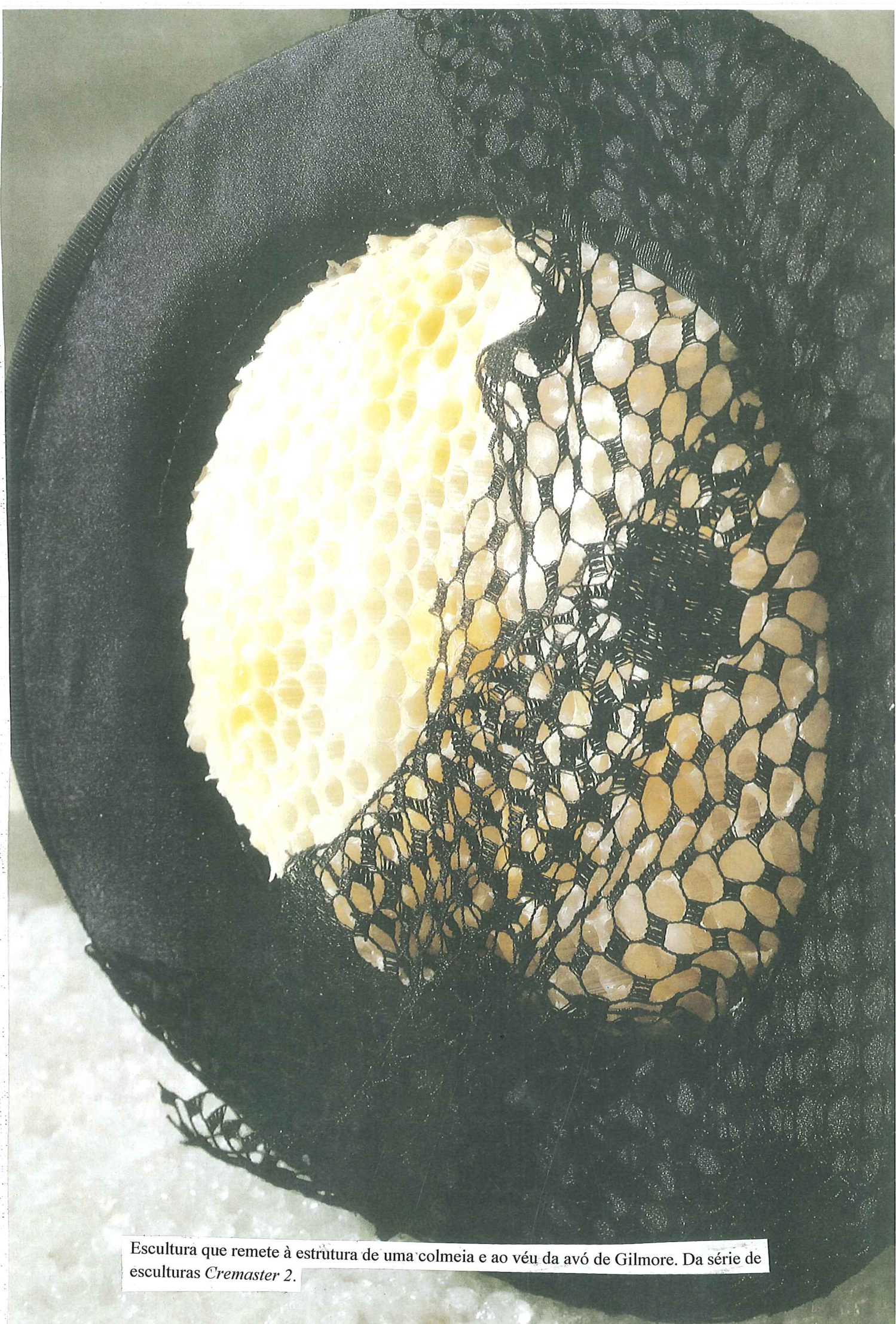


Um dos ambientes que geram sensação de espelhamento no filme. Still do filme *Cremaster 2*.

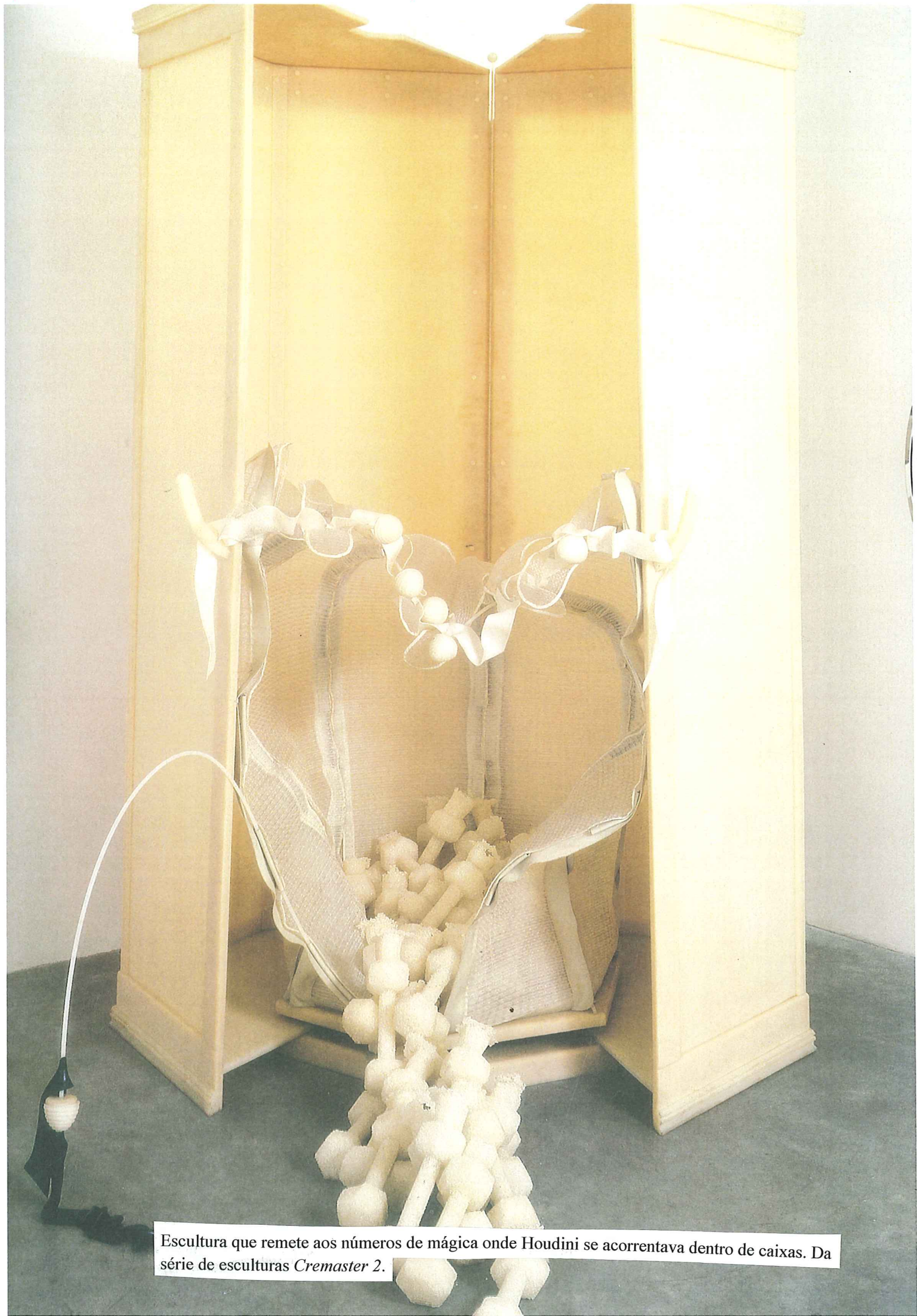




A avó de Gary Gilmore. Da série de fotografias *Cremaster 2*.



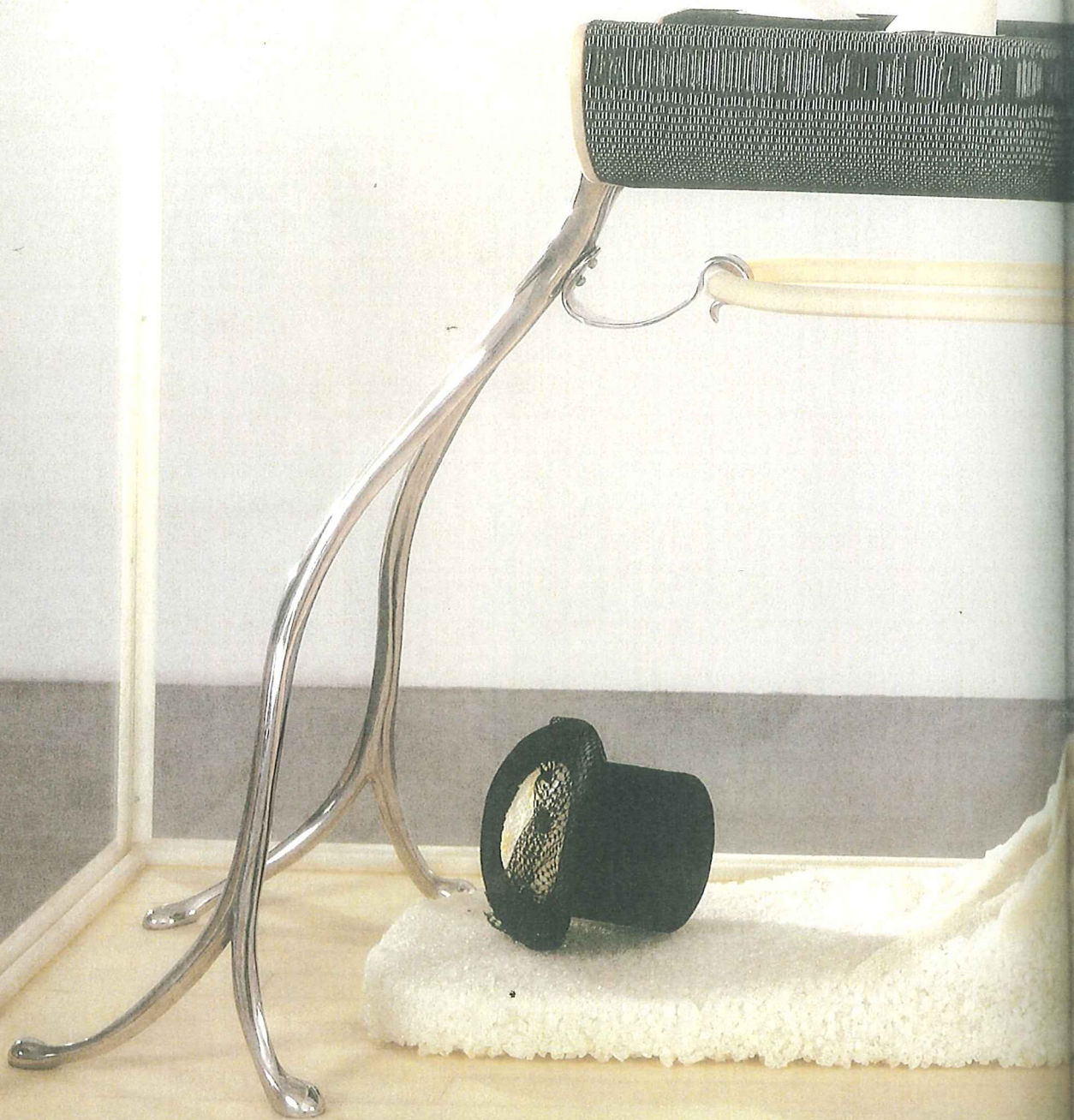
Escultura que remete à estrutura de uma colmeia e ao véu da avó de Gilmore. Da série de esculturas *Cremaster 2*.



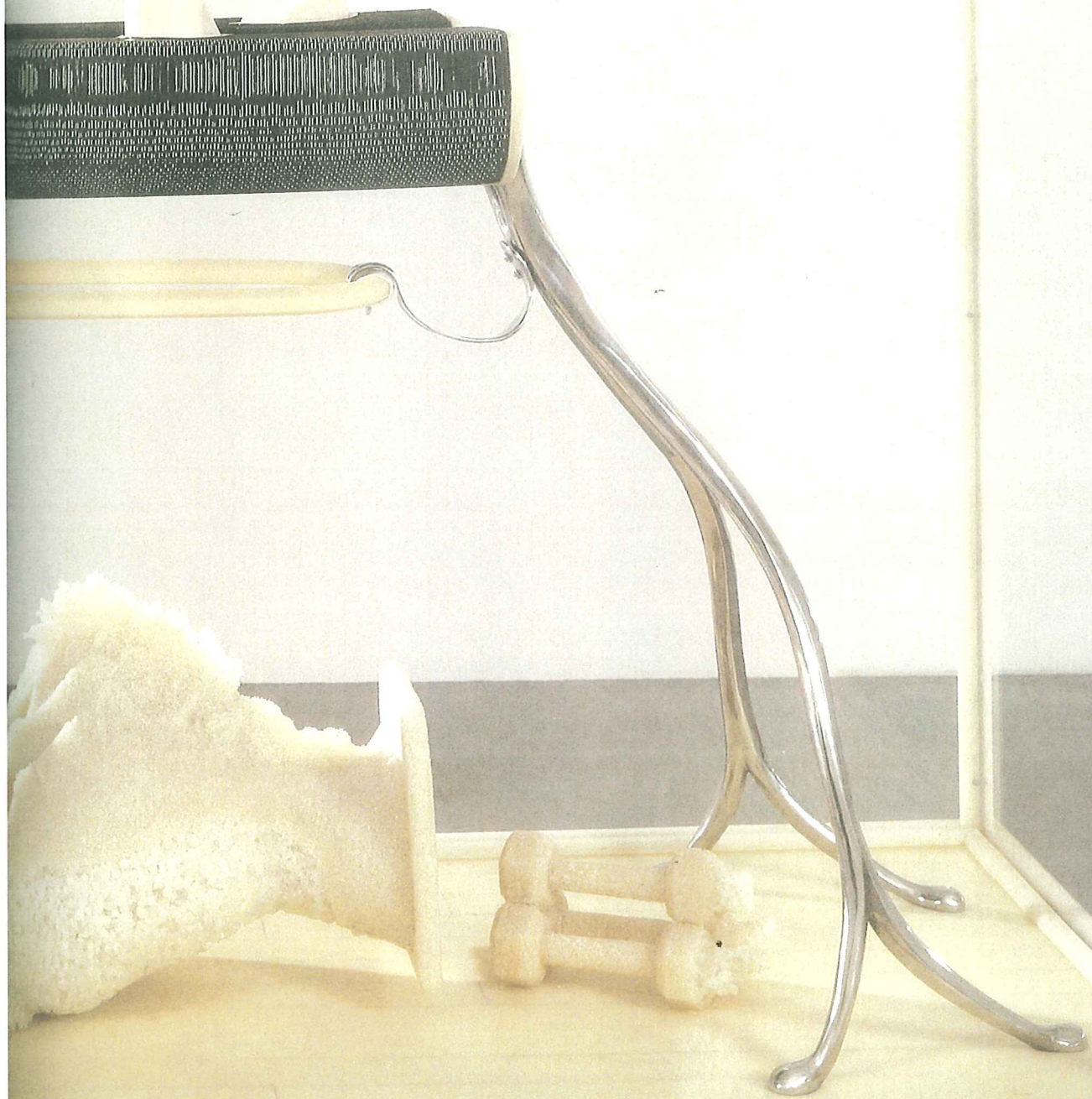
Escultura que remete aos números de mágica onde Houdini se acorrentava dentro de caixas. Da série de esculturas *Cremaster 2*.



Da série de esculturas *Cremaster 2*.



Escultura que remete à estrutura de colmeia e ao figurino da avó de Gary Gilmore. Da série de esculturas *Cremaster 2*.



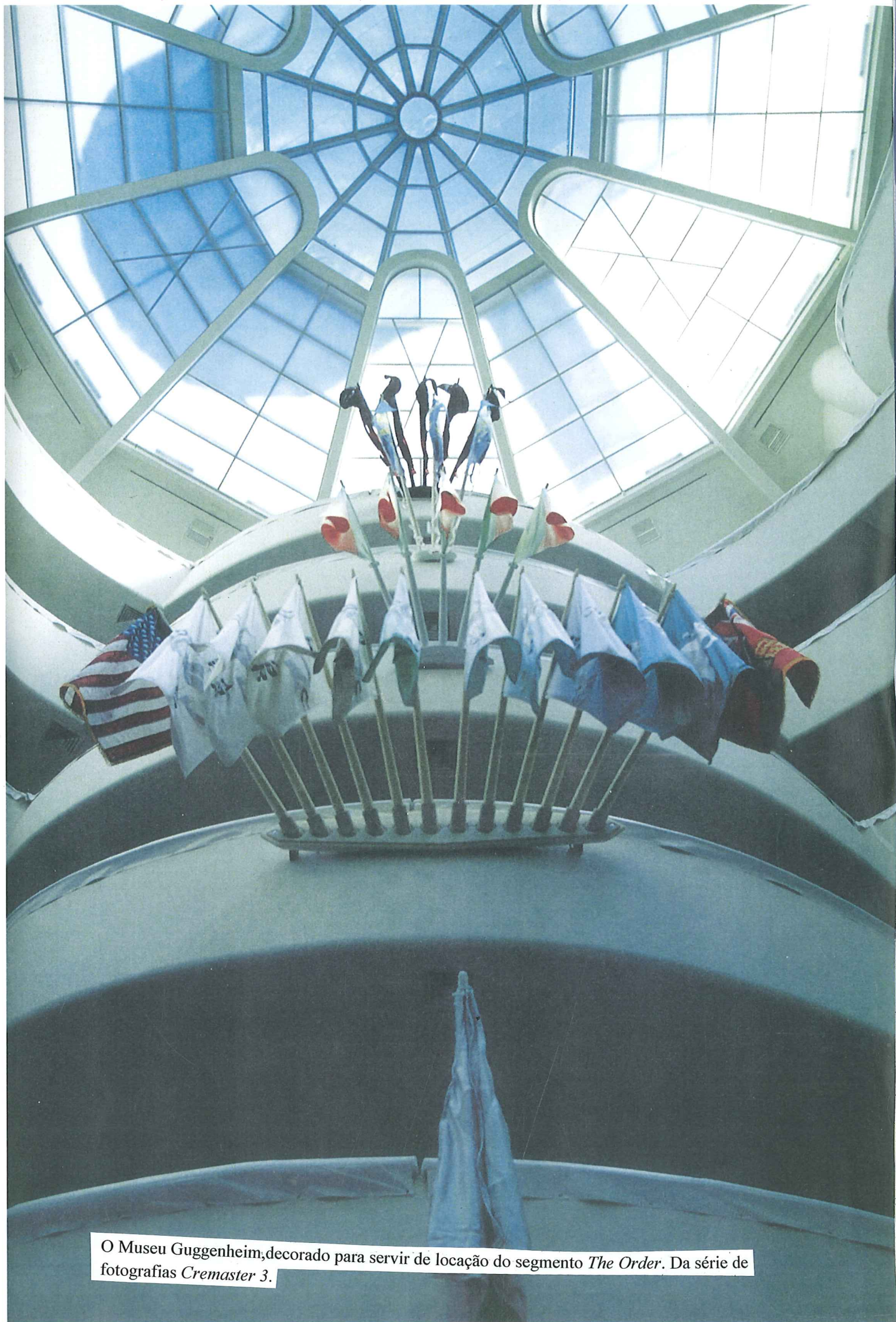
CREMASTER 3



Chrysler Building, a principal locação do filme. Still do filme *Cremaster 3*.



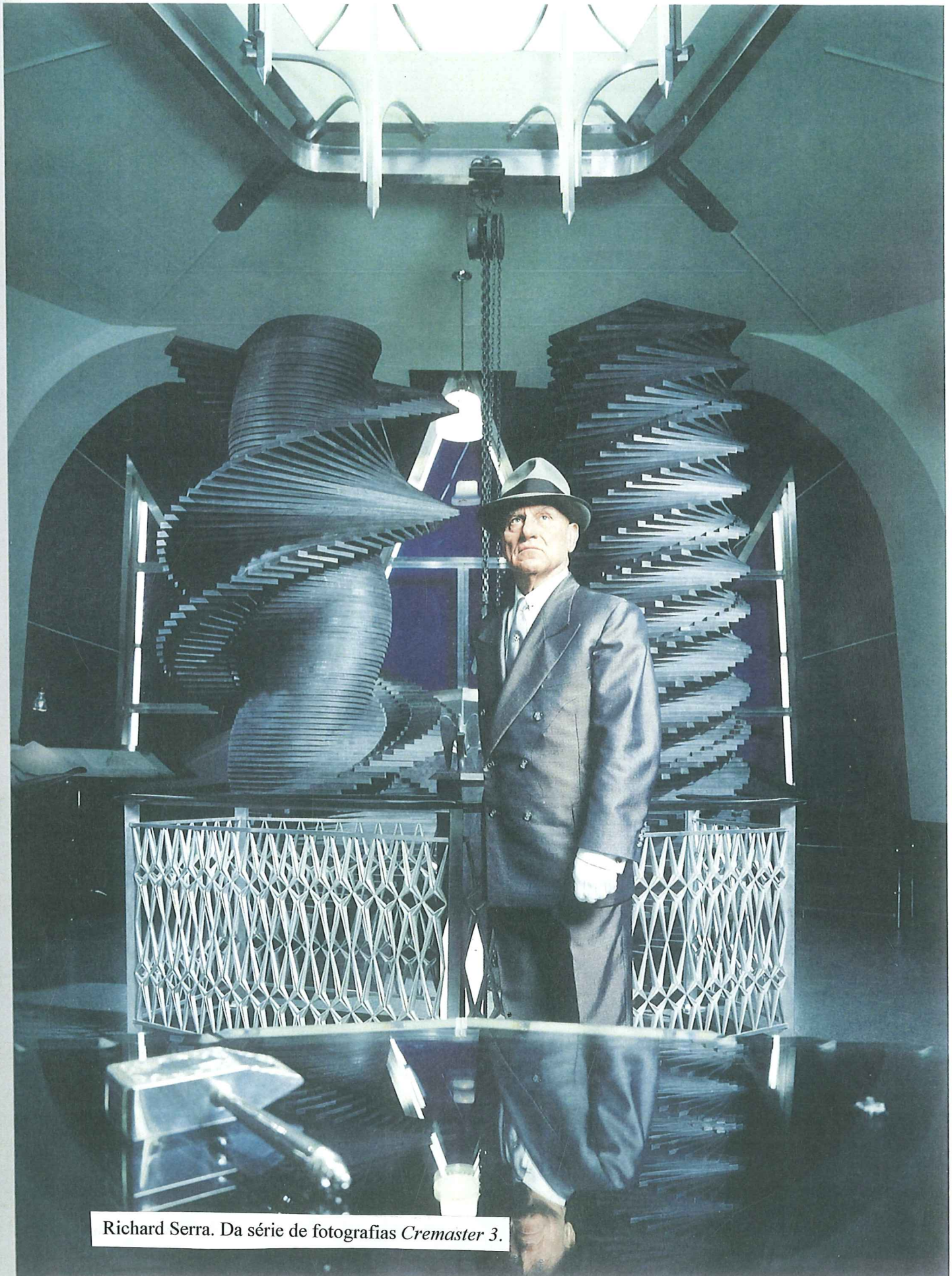
Chrysler Building, a principal locação do filme. Da série de fotografias *Cremaster 3*.



O Museu Guggenheim, decorado para servir de locação do segmento *The Order*. Da série de fotografias *Cremaster 3*.



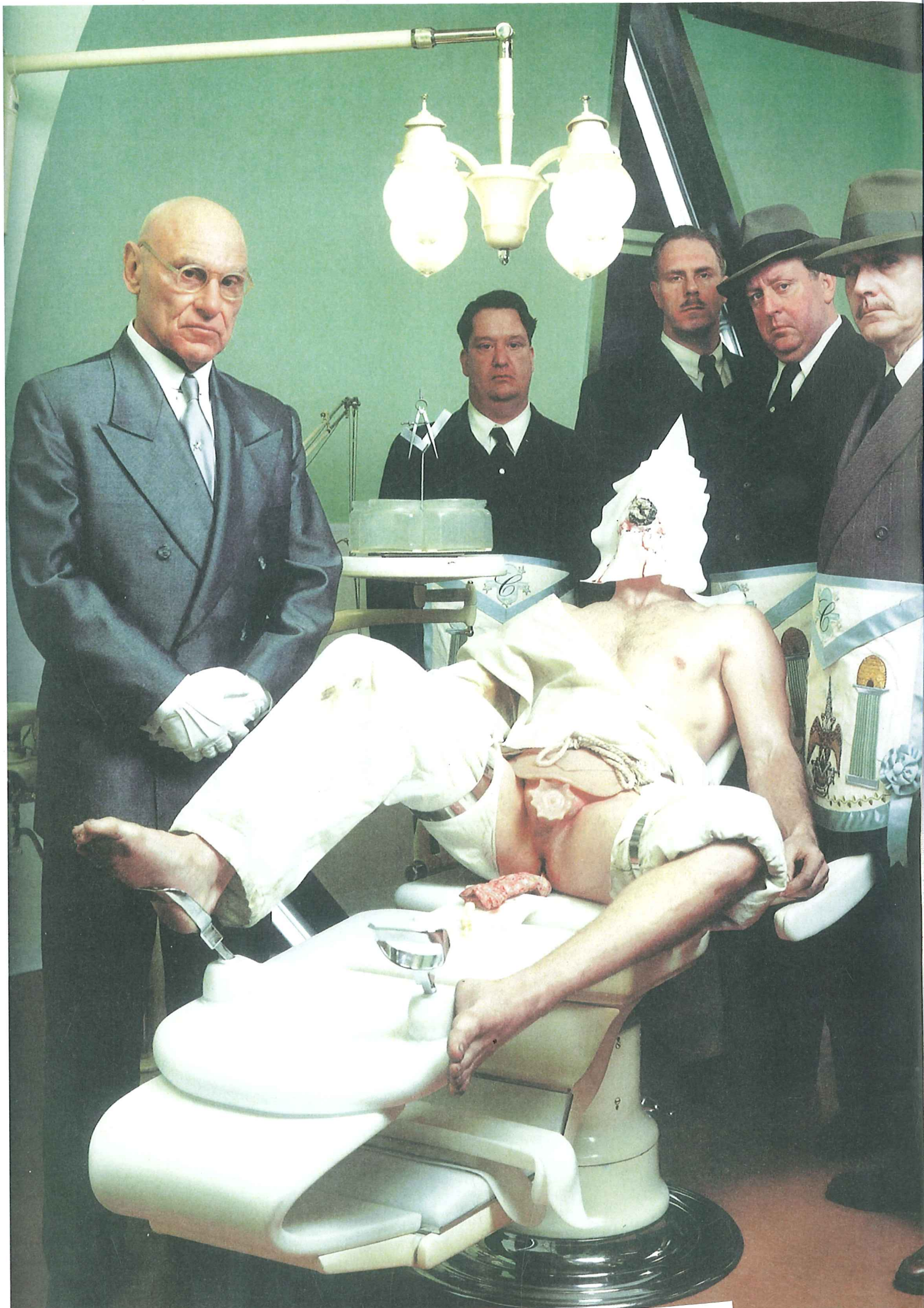
Matthew Barney como o Aprendiz, no Chrysler Building. Da série de fotografias *Cremaster 3*.



Richard Serra. Da série de fotografias *Cremaster 3*.



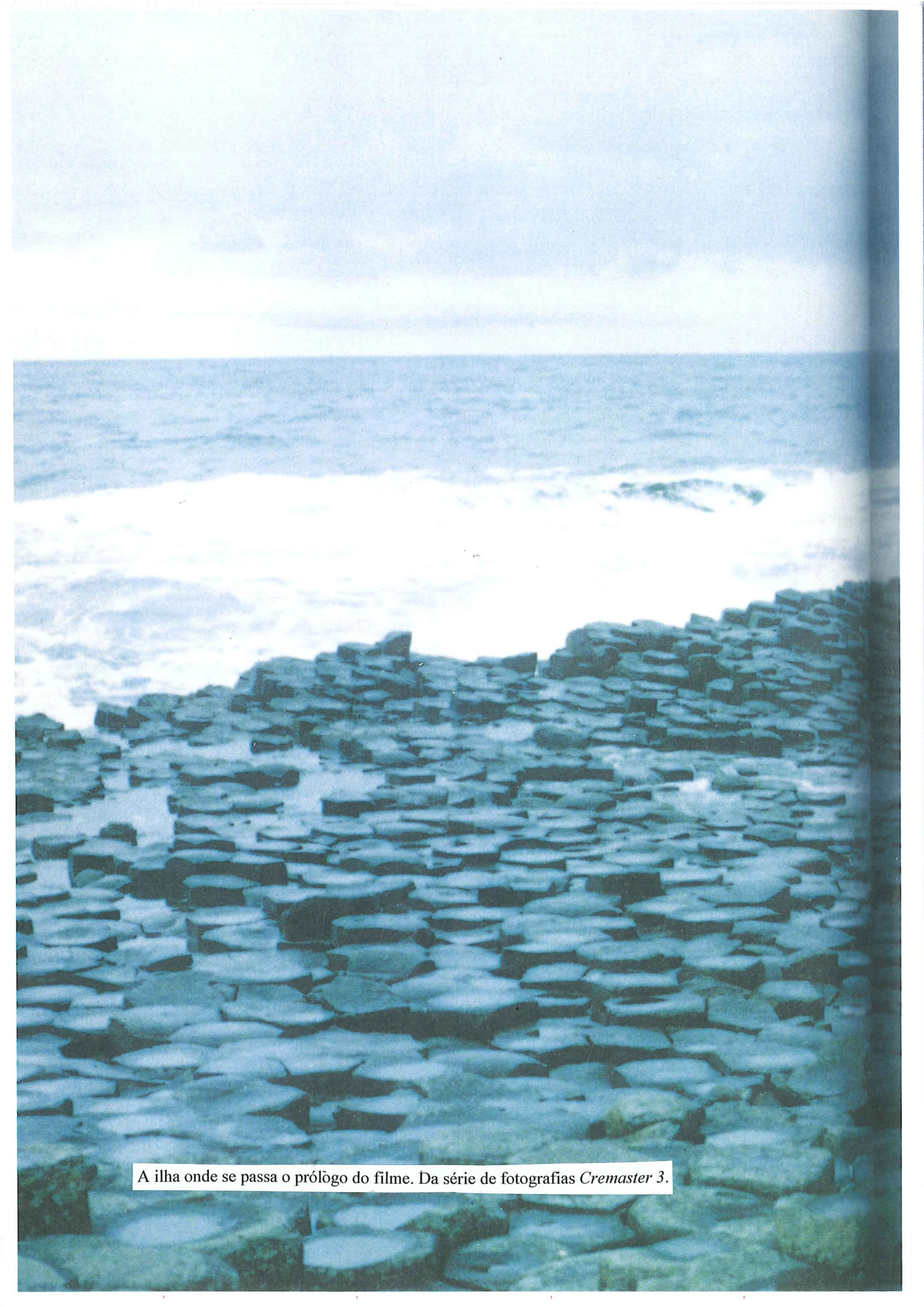
new Barney como o Aprendiz, no Chrysler Building. Da série de fotografias *Cremaster 3*.



O momento da separação do “eu inferior” do Aprendiz. Da série de fotografias *Cremaster 3*.



O gigante irlandês, personagem do prólogo do filme. Da série de fotografias *Cremaster 3*.

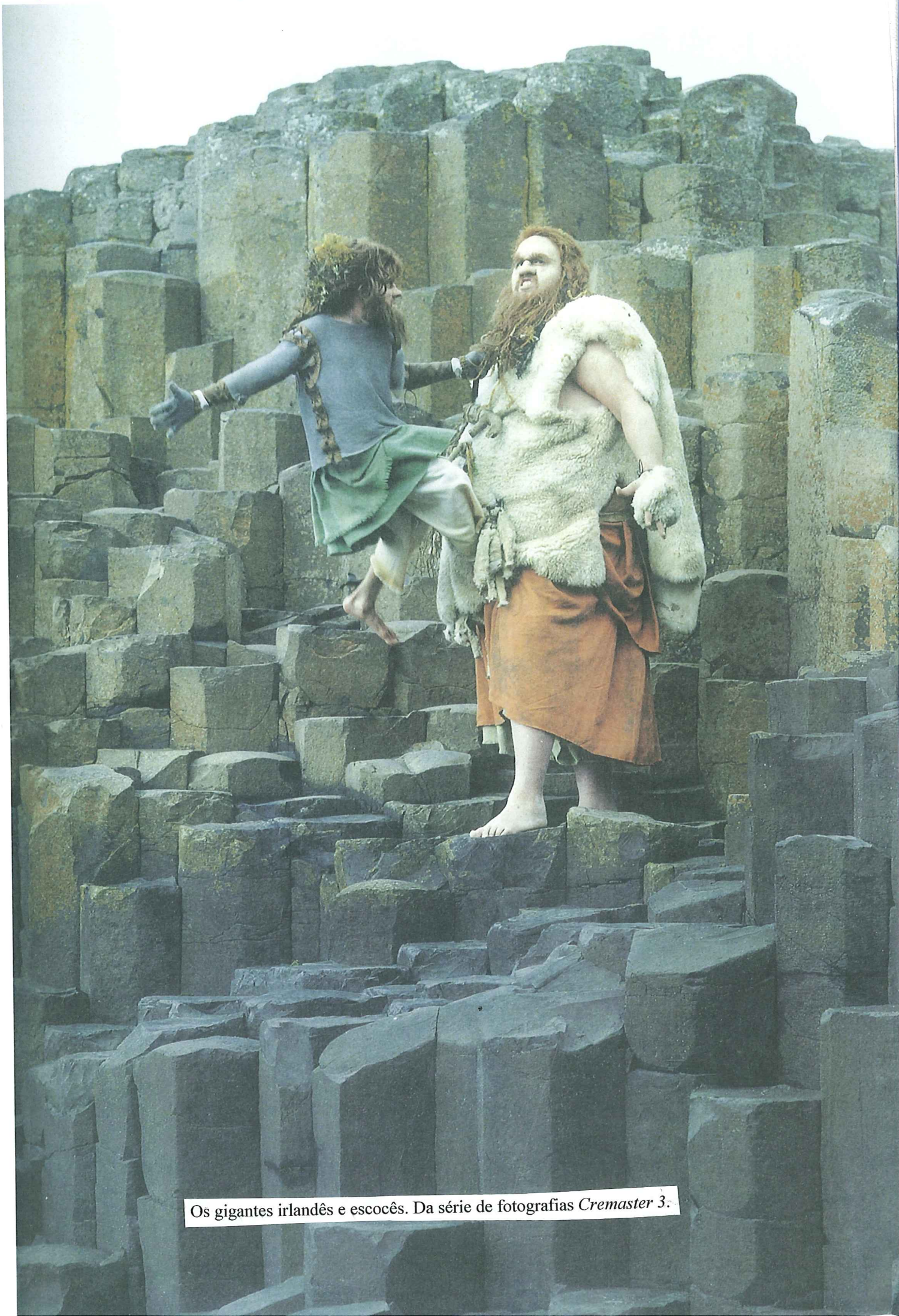
A photograph showing a stone wall in the foreground, constructed from large, flat, greyish-blue stones. The wall runs along the edge of a rocky island. In the background, the ocean is visible with white-capped waves breaking against the shore. The sky is a pale, overcast blue. The overall color palette is dominated by blues and greys.

A ilha onde se passa o prólogo do filme. Da série de fotografias *Cremaster 3*.





O gigante escocês chega para seu desafio. Da série de fotografias *Cremaster 3*.



Os gigantes irlandês e escocês. Da série de fotografias *Cremaster 3*.

Matthew Barney como o Aprendiz, cercado por coristas, no segmento *The Order*. Da série de fotografias *Cremaster 3*.



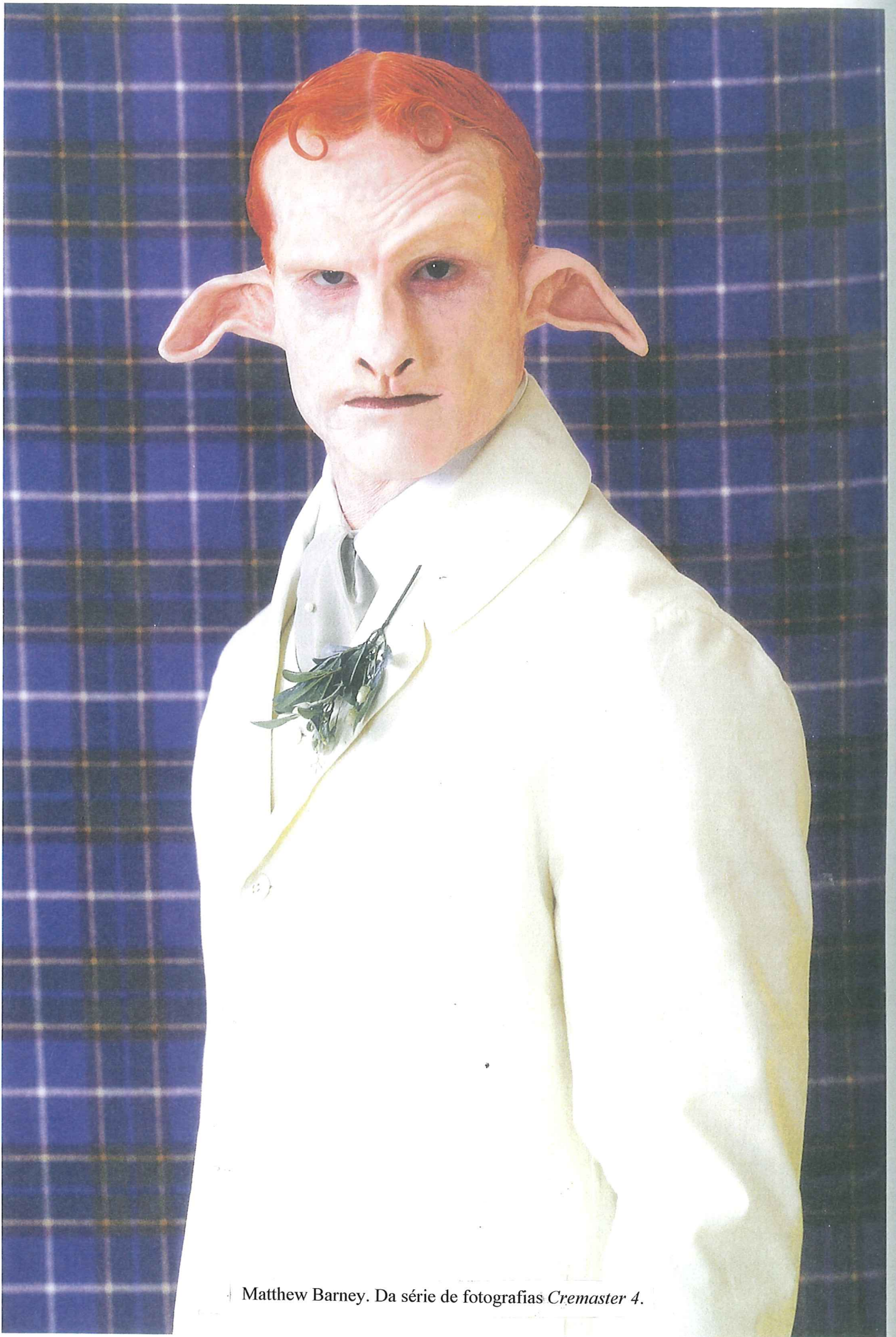


Aimee Mullins transformada em fera. Da série de fotografias *Cremaster 3*.

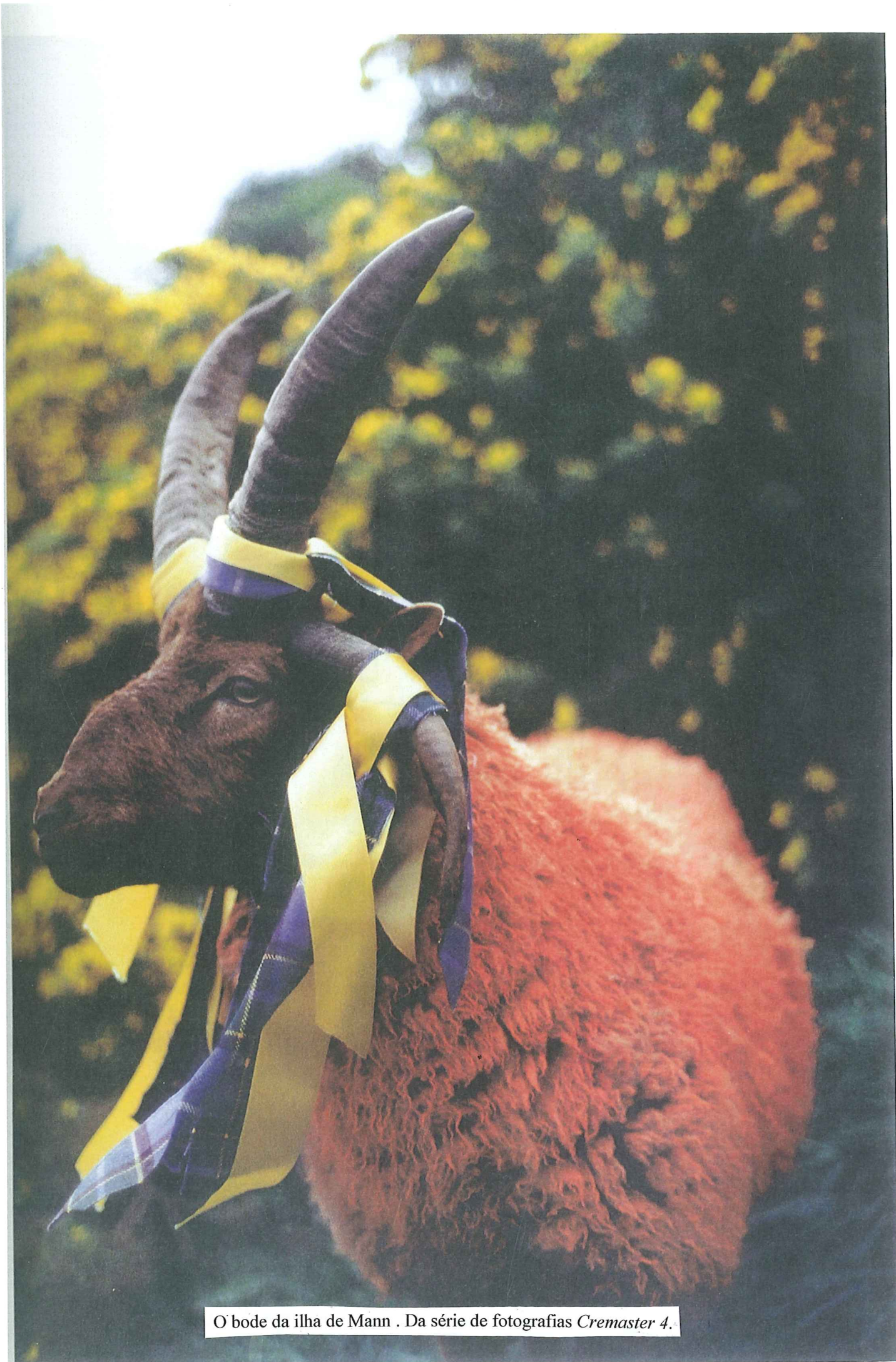


Matthew Barney como o Aprendiz, no segmento *The Order*. Da série de fotografias *Cremaster 3*.

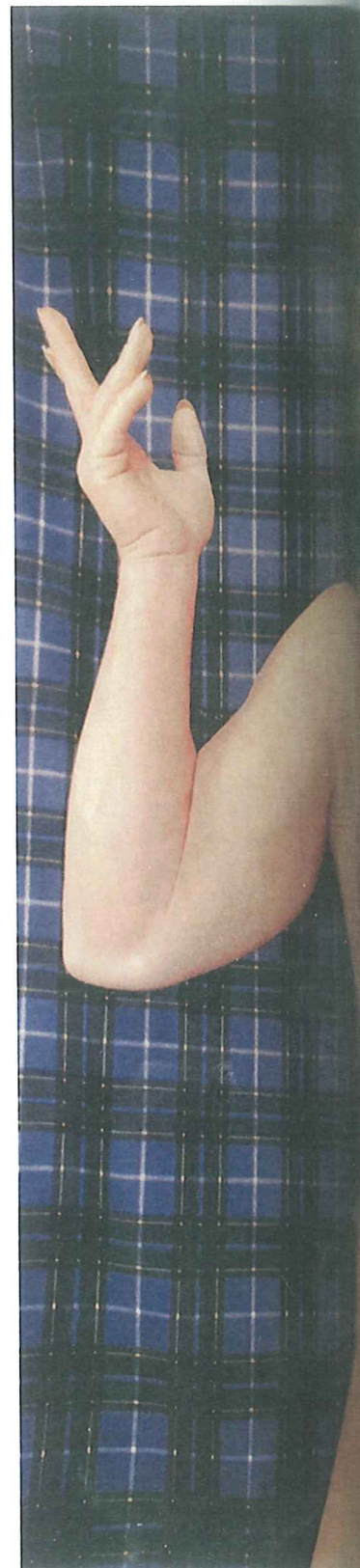
CREMASTER 4



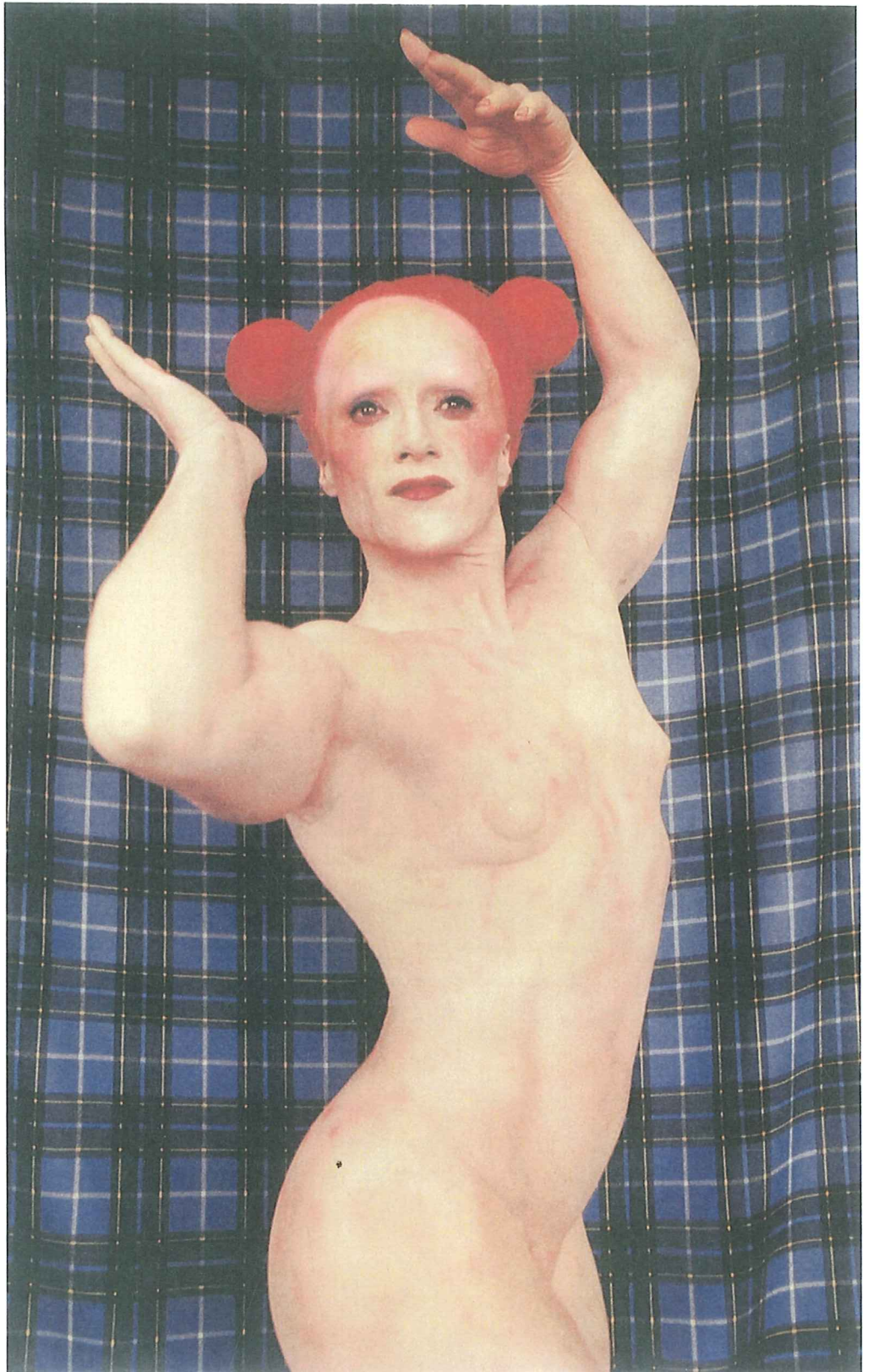
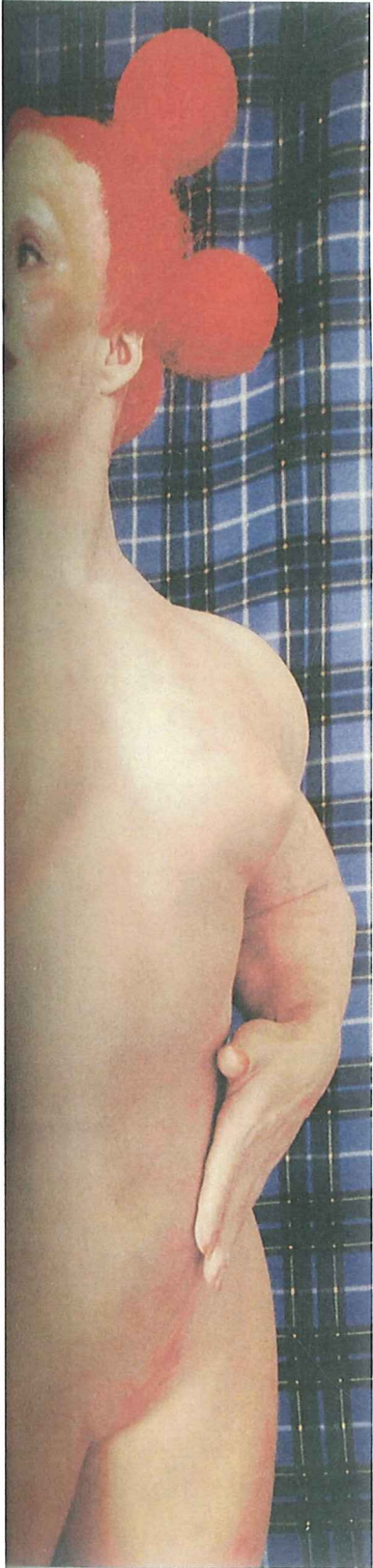
Matthew Barney. Da série de fotografias *Cremaster 4*.



O bode da ilha de Mann . Da série de fotografias *Cremaster 4*.



As criaturas andróginas da ilha de Mann. Da série de fotografias *Cremaster 4*.





Barney furando o chão com seu sapateado. Still do filme *Cremaster 4*.



Matthew Barney e o bode da ilha de Mann. Da série de fotografias *Cremaster 4*.





Registro da filmagem de *Cremaster 4*.



Os pilotos da corrida da ilha de Mann. Da série de fotografias *Cremaster 4*.

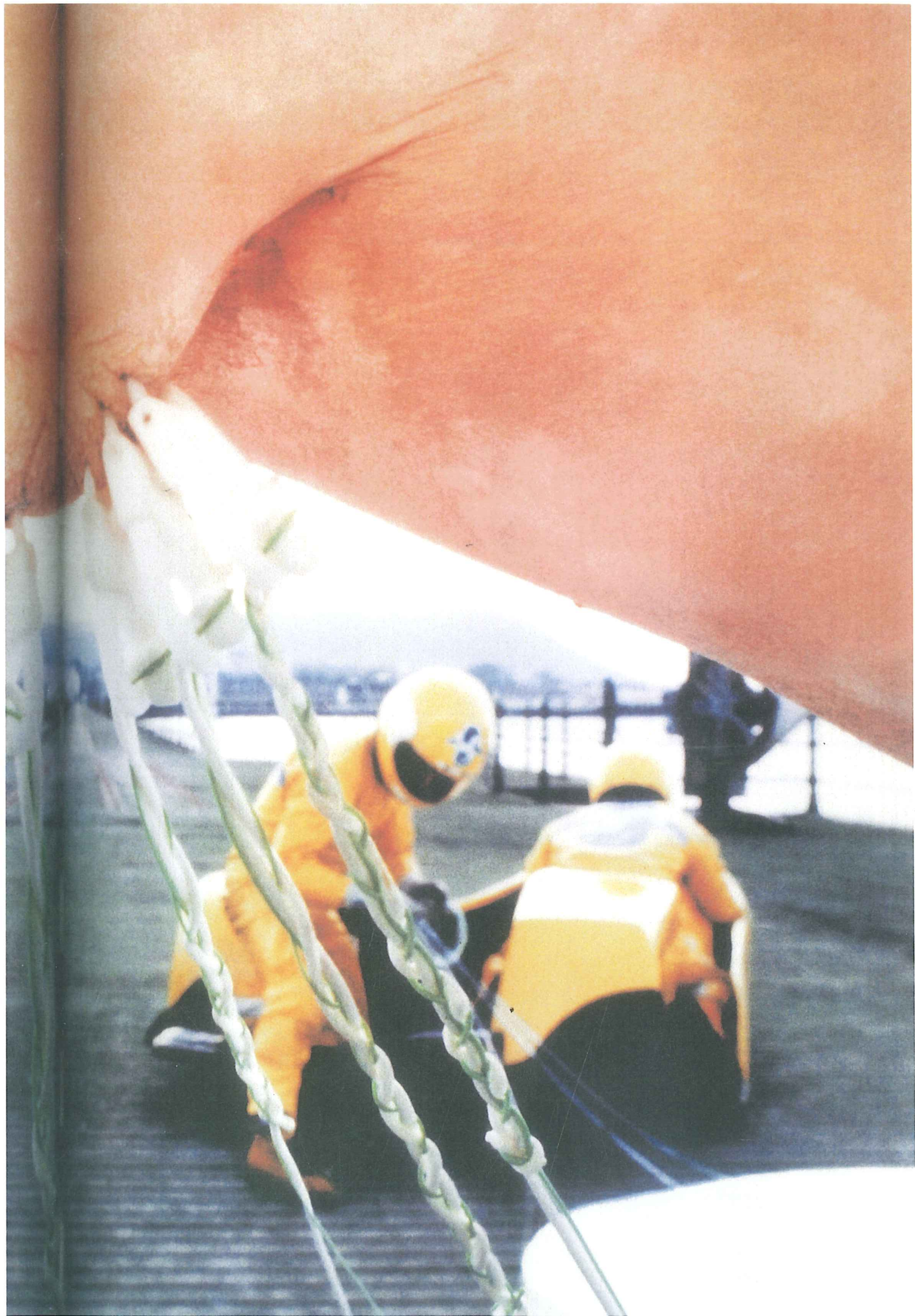


Ascending e Descending Hack prontos para a corrida. Still do filme *Cremaster 4*.





O saco escrotal pregado, no fim do filme. Still do filme *Cremaster 4*.






Matthew Barney sujo de gosma branca, e o buraco por onde seu personagem passa no filme. Da série de fotografias *Cremaster 4*.

CREMASTER 5



Ursula Andress como Queen of Chain. Da série de fotografias *Cremaster 5*.

The image shows a detailed view of the ceiling of the Budapest Opera House. The ceiling is highly ornate, featuring a complex network of golden, gilded moldings and architectural elements. A large, central fresco depicts a dramatic scene with numerous figures in classical attire, set against a backdrop of clouds. The fresco is framed by a wide, decorative border. The overall lighting is dramatic, highlighting the intricate details of the ceiling's architecture and the colors of the fresco. The ceiling is a masterpiece of Baroque or Rococo style, with its intricate carvings and gilded surfaces. The fresco itself is a central focus, showing a group of figures in various poses, some appearing to be in a state of distress or conflict. The colors are rich and varied, with a lot of reds, yellows, and blues. The ceiling's design is symmetrical and highly decorative, with a central circular motif and radiating patterns. The overall effect is one of grandeur and historical significance.

O teto da Casa de Ópera de Budapeste, locação do filme. Still do filme *Cremaster 5*.





Ursula Andress e Matthew Barney. Da série de fotografias *Cremaster 5*.



Matthew Barney como o Mágico. Da série de fotografias *Cremaster 5*.



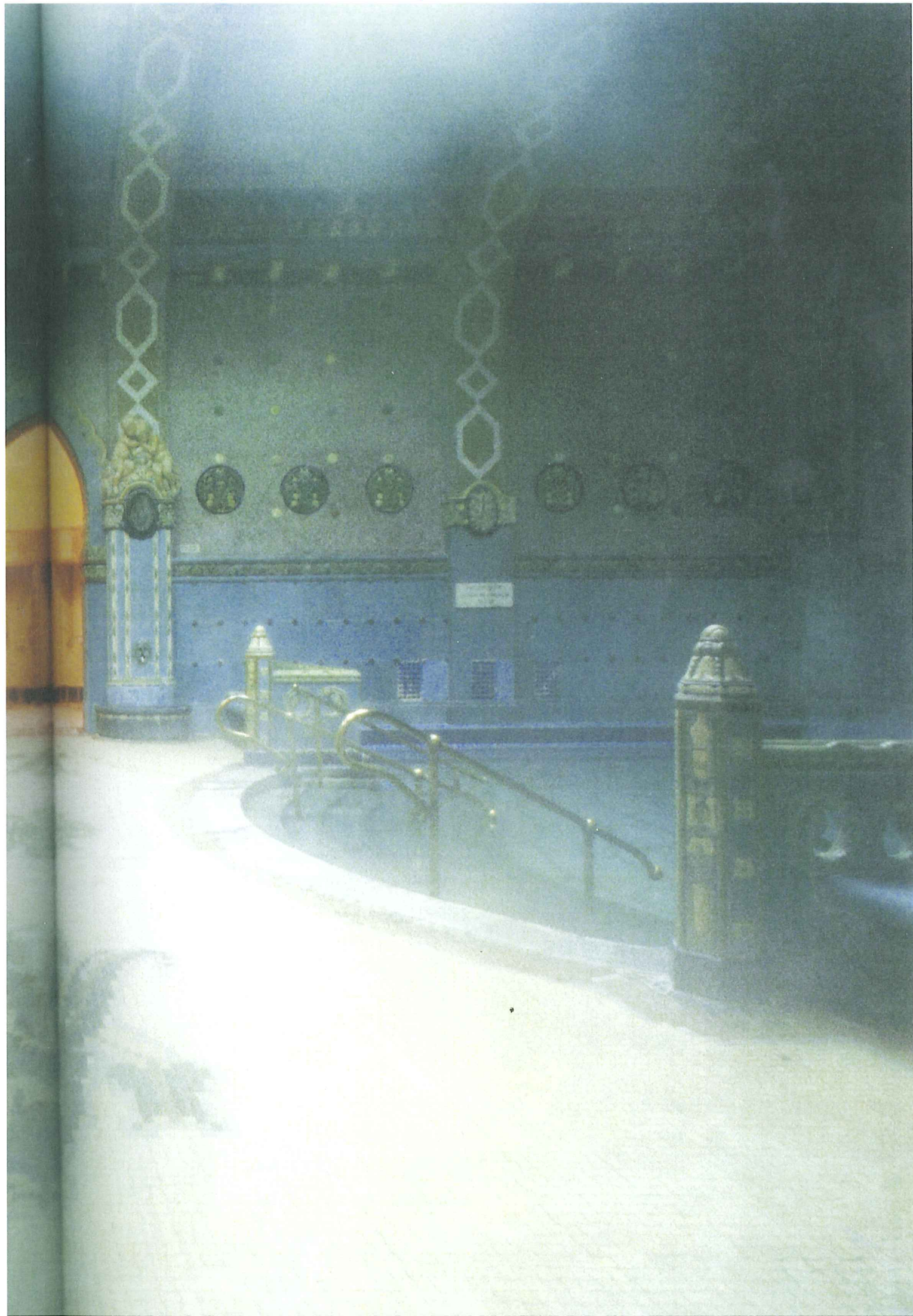
Ursula Andress como Queen of Chain. Da série de fotografias *Cremaster 5*.



Matthew Barney como a Diva. Da série de fotografias *Cremaster 5*.



Os Banhos de Gellért, locação do filme. Still do filme *Cremaster 5*.





Matthew Barney como o Mágico. Matthew Barney. Da série de fotografias *Cremaster 5*.



Matthew Barney como a Diva. Matthew Barney. Da série de fotografias *Cremaster 5*.

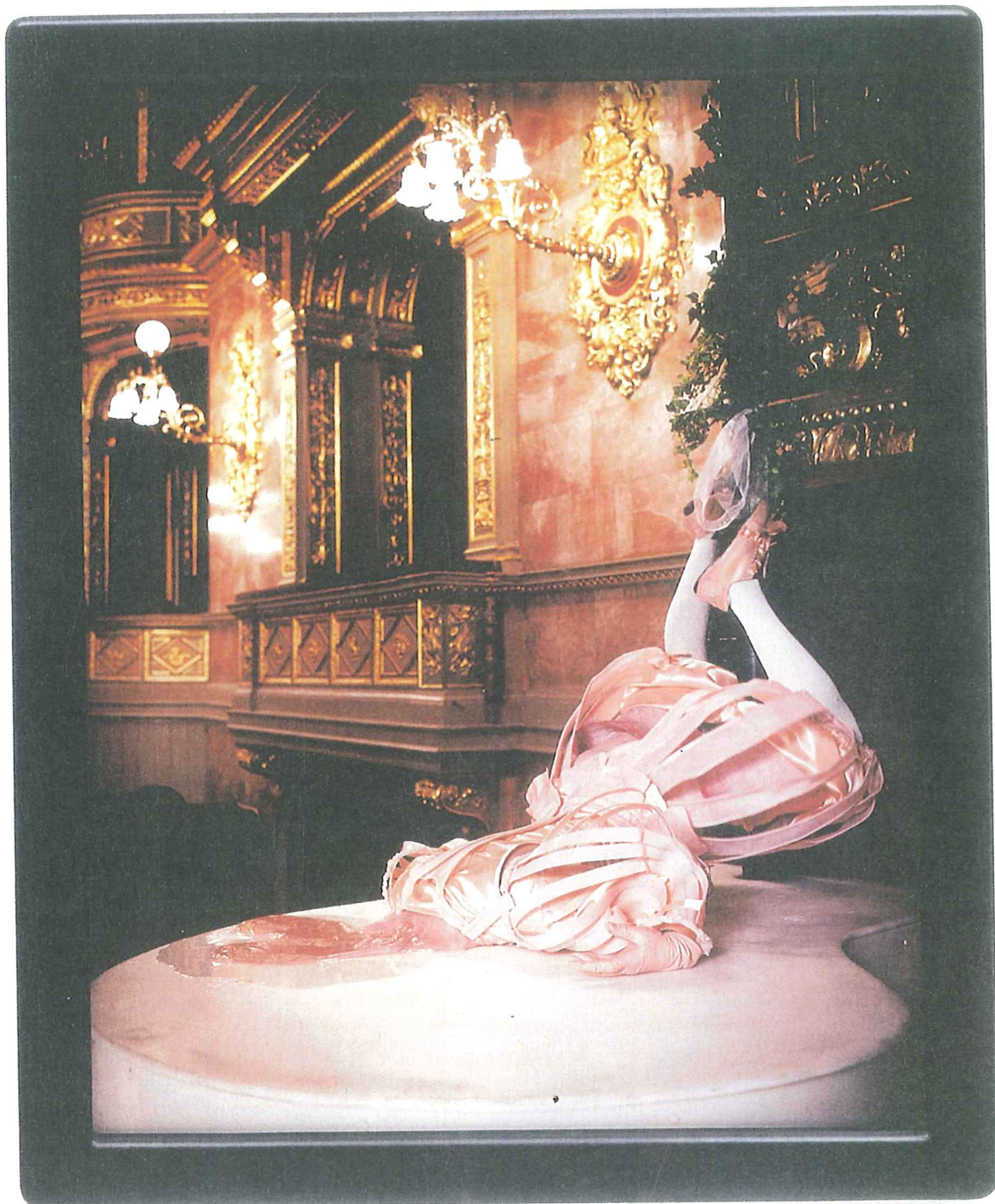
Matthew Barney como o Gigante, com as ninfas aquáticas dos Banhos. Matthew Barney. Da série de fotografias *Cremaster 5*.







Matthew Barney como o Gigante, com as ninfas aquáticas dos Banhos. Matthew Barney. Da série de fotografias *Cremaster 5*.



A Diva caída. Da série de fotografias *Cremaster 5*.

A escultura *Cremaster 5: Lánchid: The Lament of the Queen of Chain*. Da série de esculturas *Cremaster 5*.



6.2 IMAGENS DE LAMA LÂMINA



O trator que desfilou em Salvador. Da série de fotografias *De Lama Lâmina*.

FOLHA DE S. PAULO

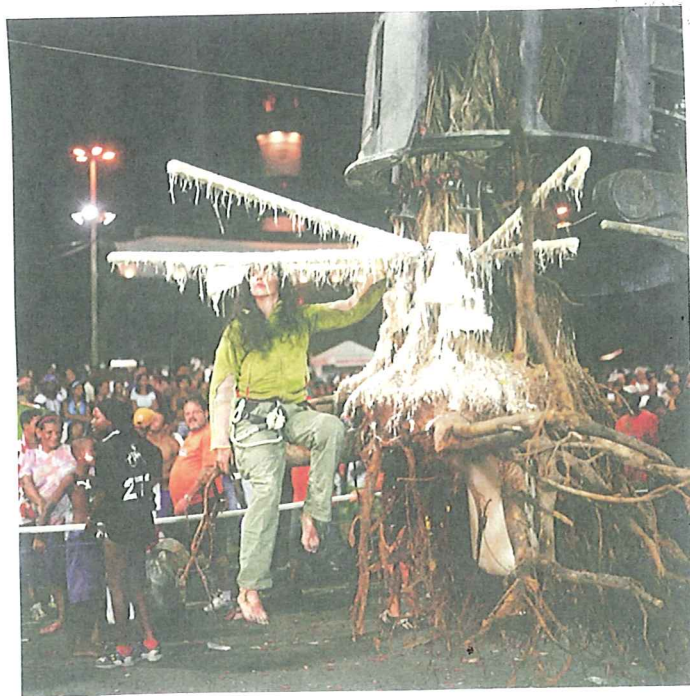
s em Salvador

u fotos durante desfile do bloco do marido



O trio levou até uma árvore para a avenida, mas não empolgou

Foto da matéria publicada na Folha de São Paulo, em 24 de fevereiro de 2004.



Chelsea Romersa como Julia Butterfly Hill. Still do filme *De Lama Lâmina*.



O bloco Cortejo Afro / De Lama Lâmina desfilando.



Chelsea Romersa subindo na árvore do trator, no início do desfile.



Equipe do filme *De Lama Lâmina*.



A equipe do filme trabalhando.



O diretor Matthew Barney acompanhando o desfile.



A equipe e o bloco em andamento.



O trator estacionado, antes do início do desfile.





A grua que filmava o topo da árvore durante o desfile.

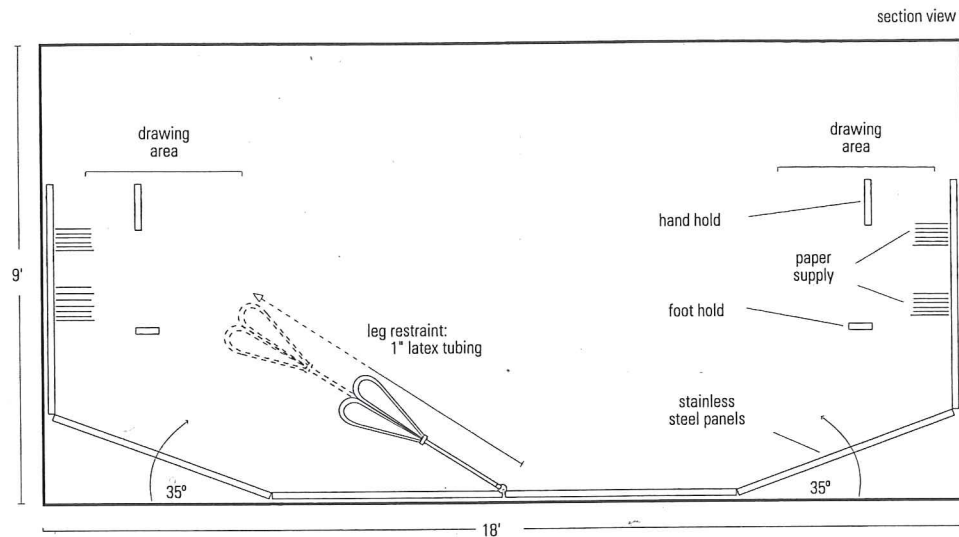


Arto Lindsay e banda em cima do trio, que era puxado pelo trator.

6.3 LISTA DOS TRABALHOS DRAWING RESTRAINT

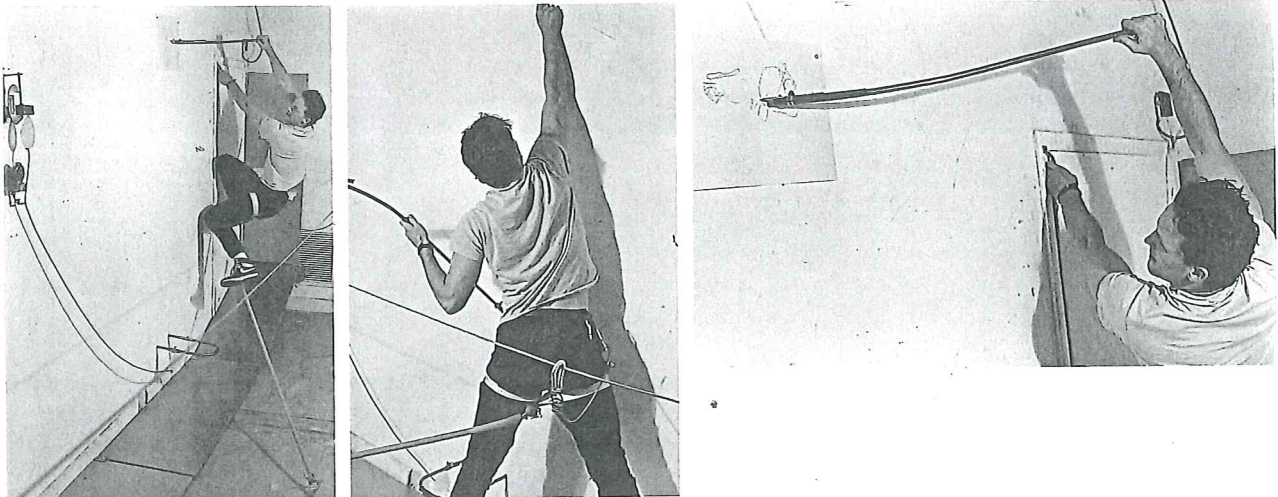
DRAWING RESTRAINT 1

1987



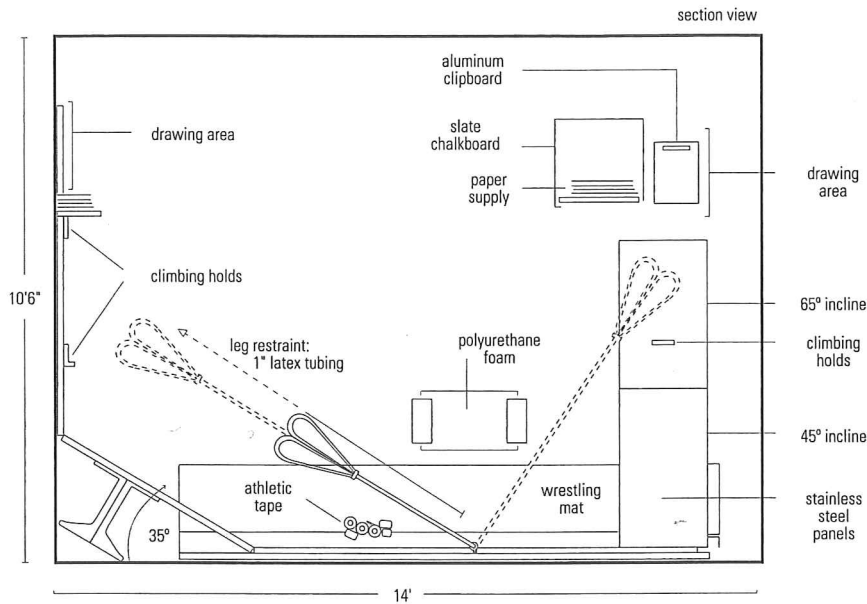
drawing tool: steel, 24" / 3 lbs.
drawing medium: hard bound charcoal, graphite

Em **DRAWING RESTRAINT 1**, dois planos inclinados foram construídos nas duas pontas do estúdio de Barney. Uma linha elástica presa ao chão foi amarrada nas suas coxas. A medida em que seu corpo subia nas inclinações, a resistência da linha aumentava, dificultando seus movimentos. Desenhos foram feitos no alto das rampas e ao longo das paredes.



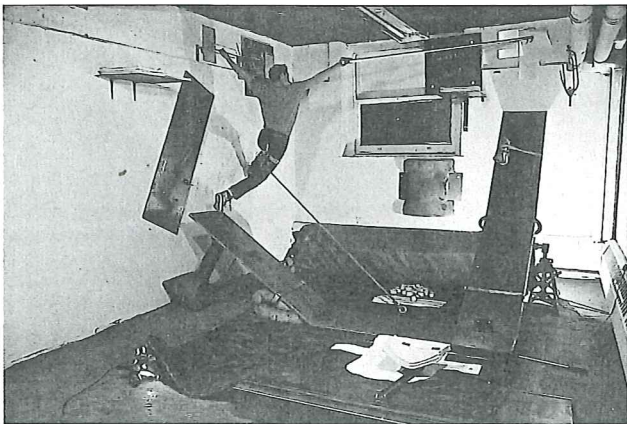
DRAWING RESTRAINT 2

1988



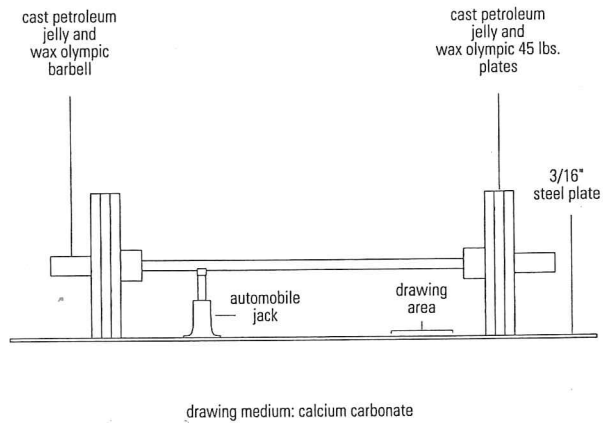
drawing tool: aluminum rod, 12' / 3 lbs.
 steel rod, 4' / 6 lbs.
 flexible latex tube, 8"
 drawing medium: graphite
 lumber crayon

DRAWING RESTRAINT 2 é uma elaboração de DRAWING RESTRAINT 1. Ferramentas mais longas e mais pesadas foram usadas para fazer os desenhos em rampas ainda mais difíceis de subir. Também foi realizada uma variação onde Barney usava patins de hockey. DRAWING RESTRAINT 2 era uma meditação sobre o desejo de deixar uma marca, e a disciplina imposta sobre isso. Desenhos finalizados nunca foram produzidos.



DRAWING RESTRAINT 3

1988

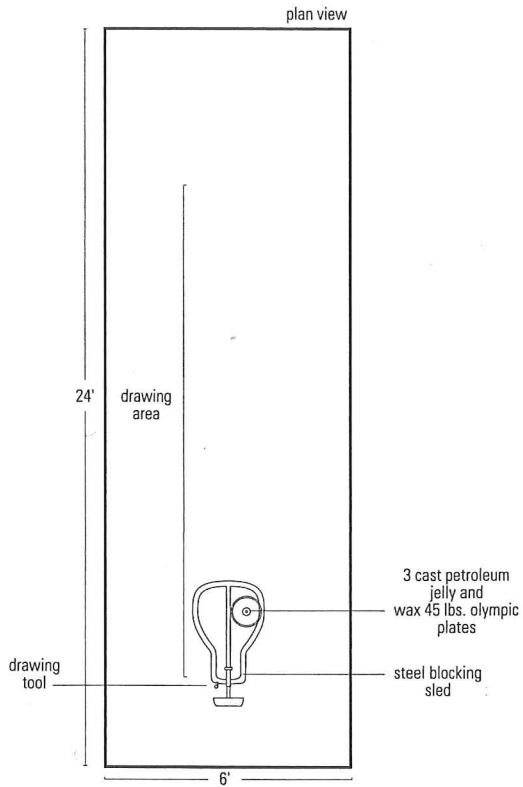


DRAWING RESTRAINT 3 usava um halteres olímpico moldado em cera artificial e gelatina de petróleo. As mãos do artista foram cobertas por um pó de carbonato de cálcio. A barra do halteres era levantada e logo depois solta. O pó que caía da mão depois desse movimento formava um desenho em uma placa abaixo do peso.



DRAWING RESTRAINT 4

1988



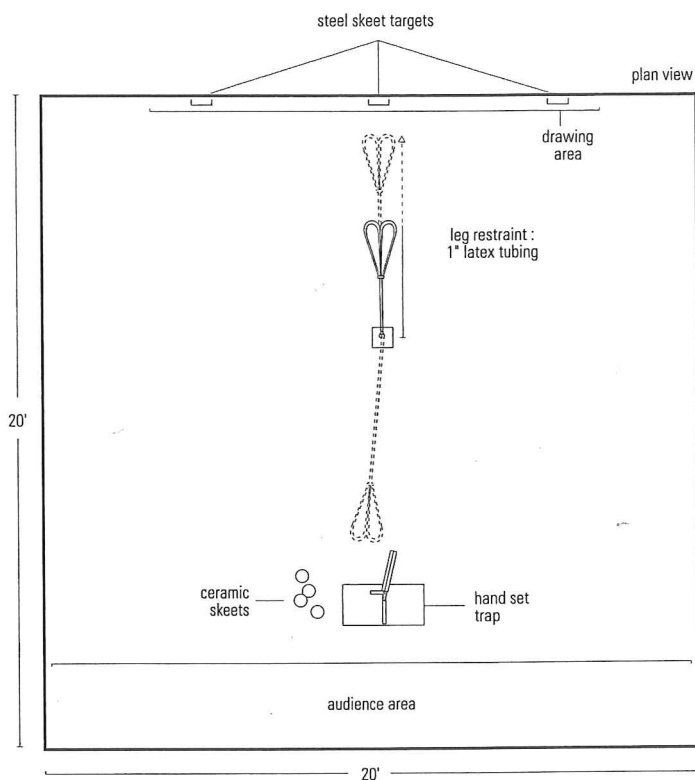
drawing tool: steel blocking sled, (85 lbs.)
drawing medium: lumber crayon

Em DRAWING RESTRAINT 4, os sapatos do artista foram limpos e envoltos em fita isolante para que não marcassem o chão branco. 3 pesos olímpicos de cera artificial e gelatina de petróleo estão postos sobre uma plataforma de metal, que tem um instrumento de desenho acoplado a ela. O artista tem que fazer um grande esforço físico para arrastar essa plataforma, fazendo um desenho com ela pelo chão.



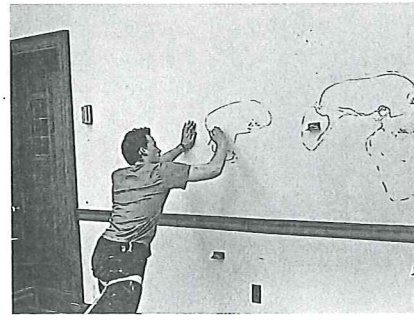
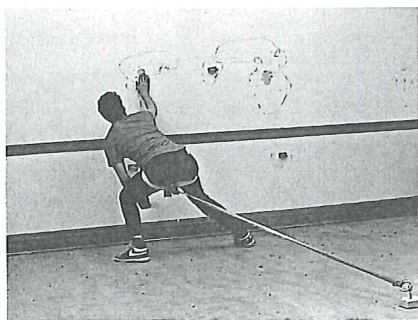
DRAWING RESTRAINT 5

1989



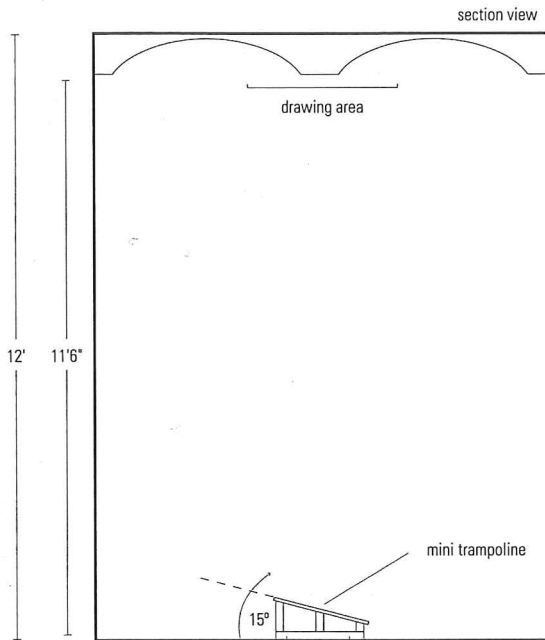
drawing medium: hard bound charcoal
ceramic skeets

DRAWING RESTRAINT 5 foi a única dessas performances apresentada para uma plateia. Três marcas foram feitas em uma parede usando um arremessador de pratos de cerâmica. Essas marcas foram usadas para organizar o desenho, e as três fases "do CAMINHO (PATH)": Situação, Condição e Produção. Como antes, as coxas do artista estavam presas com uma fita elástica amarrada no chão, dificultando seus movimentos.



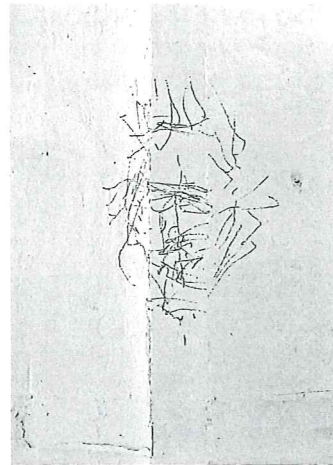
DRAWING RESTRAINT 6

1989/2004



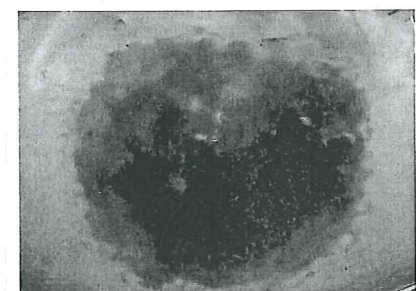
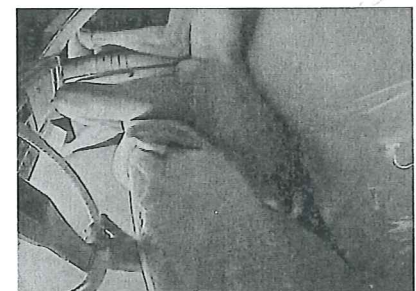
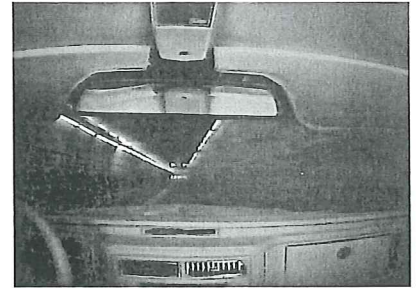
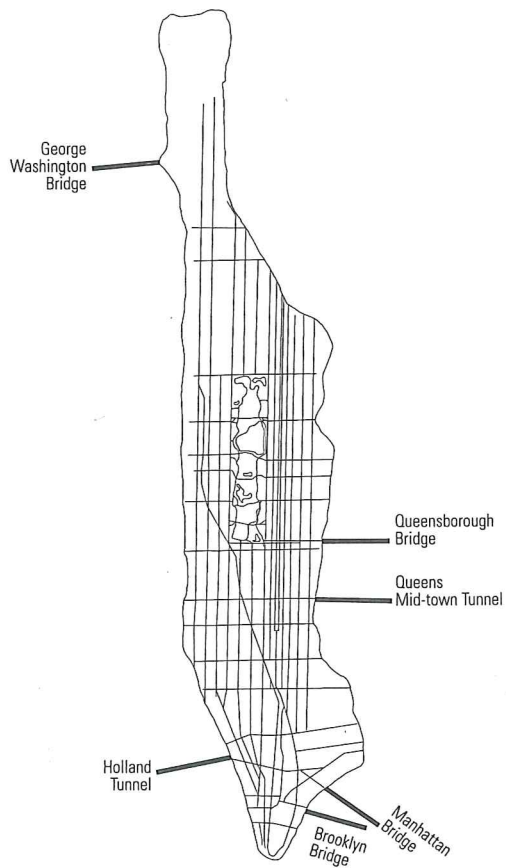
drawing medium: lumber crayon

Em DRAWING RESTRAINT 6, uma mini-cama elástica foi fixada em uma base com um ângulo de quinze graus. Usando a cama elástica, uma única marca é feita no teto do estúdio com cada pulo. Durante o decorrer de um dia, um auto-retrato foi desenhado no teto. DRAWING RESTRAINT 6 foi realizado novamente em 2004.



DRAWING RESTRAINT 7

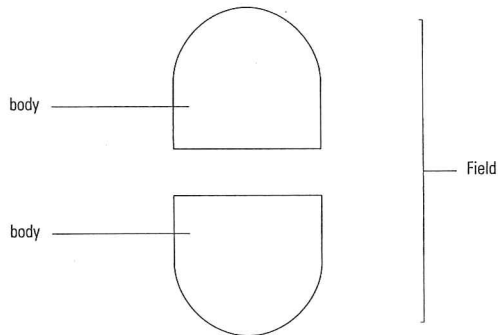
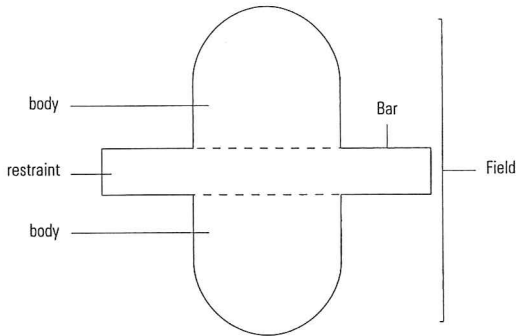
1993



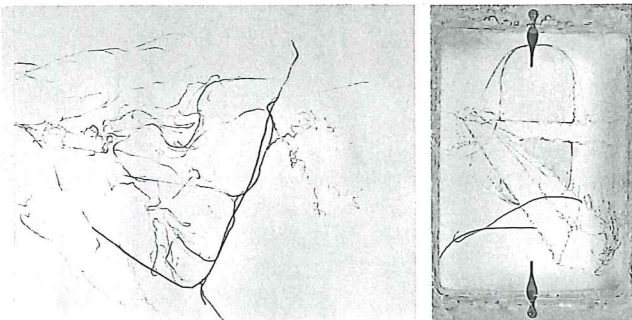
DRAWING RESTRAINT 7 é um vídeo narrativo, que antecede a mistura de aspectos mitológicos e urbanos do Ciclo Cremaster. Em uma limusine entrando em Manhattan, estão três sátiros. Dois deles, mais velhos, estão lutando no banco de trás, e o outro (um filhote sem pelos) está dando cambalhotas sobre e abaixo o banco da frente, perseguindo o próprio rabo. O carro anda sozinho. A luta extenuante dos sátiros espelha o esforço de um artista em completar plenamente um trabalho.

DRAWING RESTRAINT 8

2003

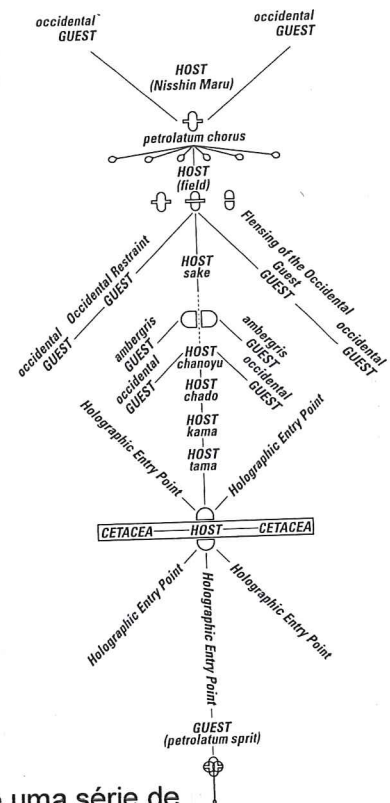


DRAWING RESTRAINT 8 é um trabalho gráfico baseado no emblema do campo ("field") que Barney costuma usar como uma espécie de assinatura em seus trabalhos. O emblema é um corpo em forma de pílula com uma barra retangular sobreposta sobre sua área central. O "field" representa a resistência auto-imposta em um corpo orgânico. O projeto DRAWING RESTRAINT propõe que a resistência é um pré-requisito para o desenvolvimento e um veículo para a criatividade. DRAWING RESTRAINT 8 é uma inversão dessa proposta, onde a barra metafórica é retirada temporariamente para que o corpo se permita um erotismo. A energia armazenada é sacrificada pelo erotismo, e o corpo começa a atrofiar.

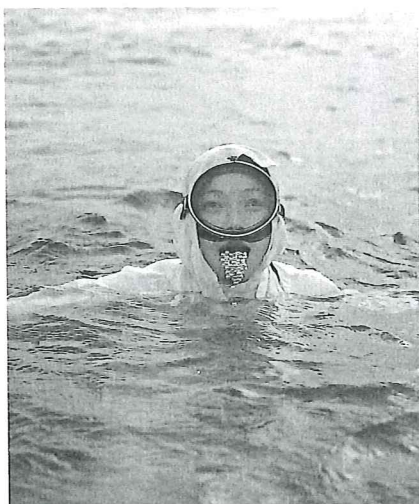


DRAWING RESTRAINT 9

2005



DRAWING RESTRAINT 9 é um filme de longa-metragem (acrescido de uma série de fotografias e esculturas) que se passa em um navio de pesca japonês. A narrativa acompanha a feitura de uma enorme escultura de geléia de petróleo no deque de navio, enquanto mostra em paralelo a história de amor de dois visitantes ocidentais (Barney e sua esposa, a cantora Björk, que produziu a trilha sonora do filme) em outra área da mesma embarcação. Na conclusão do filme, o casal é envolto por um fluido na cabine em que estava flertando e tomando chá, e sofre uma metamorfose.





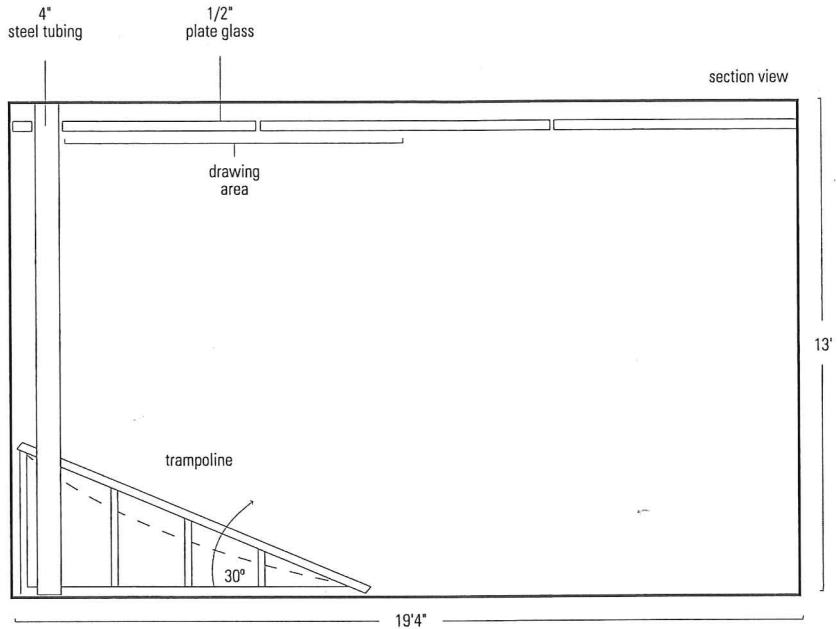
Still do filme *Drawing Restraint 9.*



Björk e Matthew Barney em *Drawing Restraint 9*. Da série de fotos *Drawing Restraint 9*.

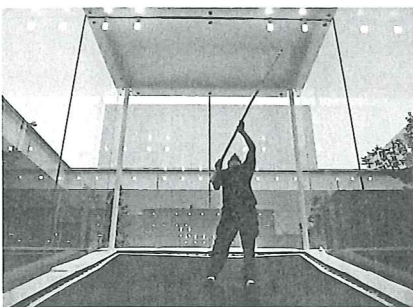
DRAWING RESTRAINT 10

2005



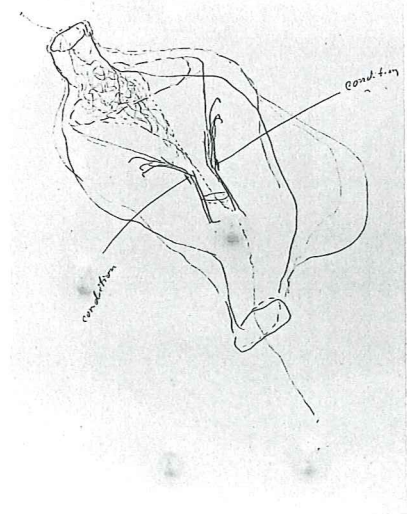
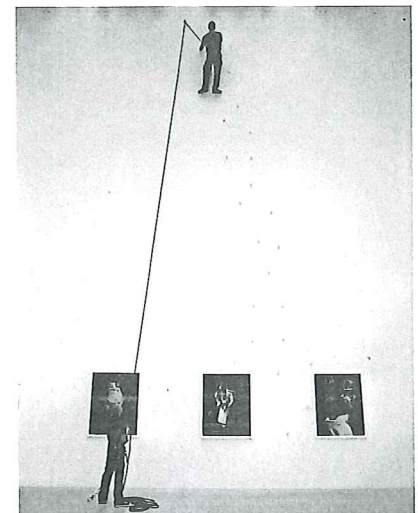
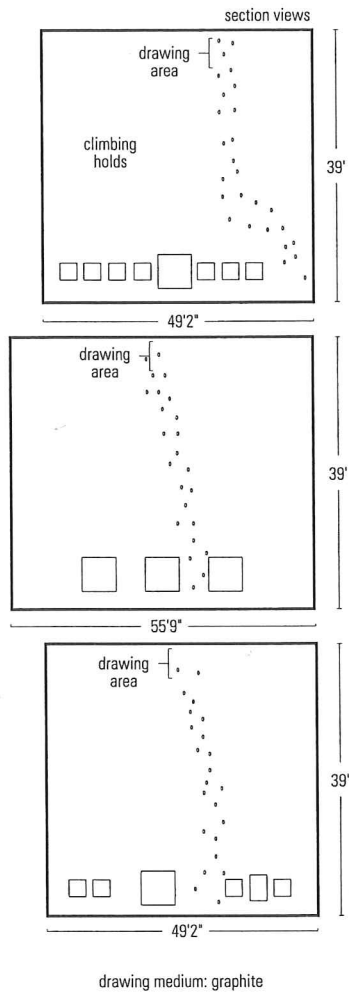
drawing tools: bamboo pole, 8'
bamboo stick, 10'
drawing medium: graphite

DRAWING RESTRAINT 10 é uma variação de DRAWING RESTRAINT 6, e foi realizado pela primeira vez no 21st Century Museum of Contemporary Art, em Kanazawa, Japão. Em uma galeria de vidro, uma cama elástica do tamanho de um quarto foi construída com um ângulo de trinta graus. Durante uma sessão de sessenta minutos na cama elástica, uma única marca foi feita no teto de vidro com cada pulo. Marcas adicionais foram feitas com o artista subindo duas colunas de apoio no espaço, e usando um longo pedaço de bambu com um instrumento de desenho preso na ponta. O desenho gerado era a visualização da narrativa de DRAWING RESTRAINT 9, sobreposta aos corpos de duas baleias.



DRAWING RESTRAINT 11

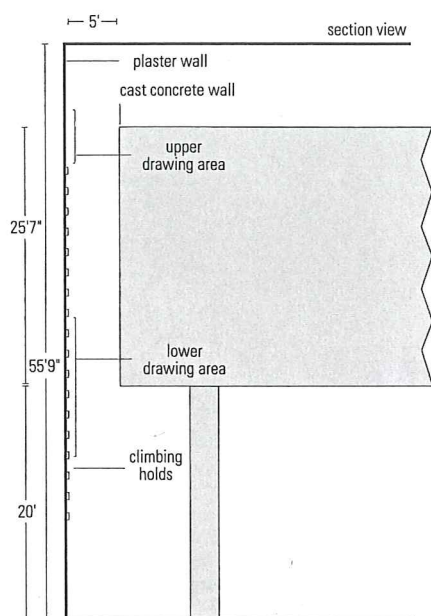
2005



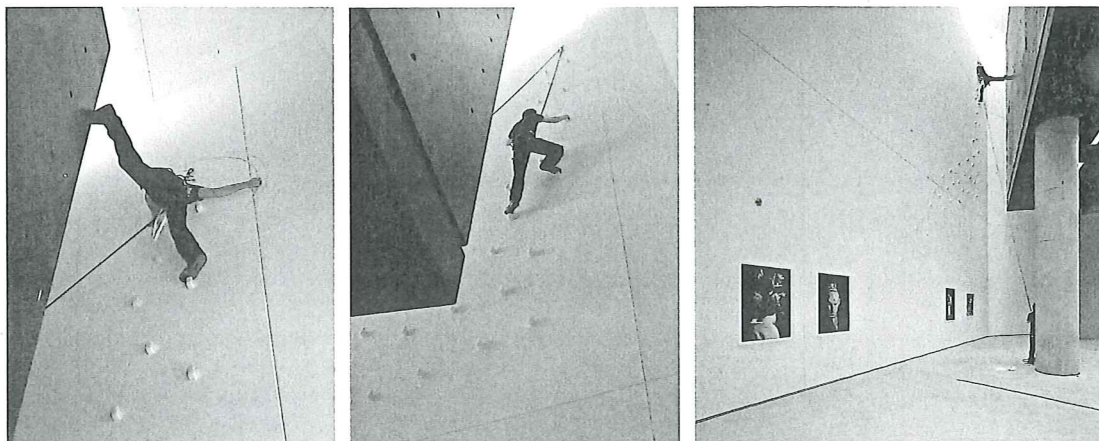
Em DRAWING RESTRAINT 11, Barney escalou três paredes de uma sala onde acontecia uma exposição sua no 21st Century Museum of Contemporary Art, em Kanazawa, no Japão. Em cada uma das paredes, um desenho foi feito indicado as três fases do "caminho" ("PATH"): "Situação", "Condição" e "Produção".

DRAWING RESTRAINT 12

2005

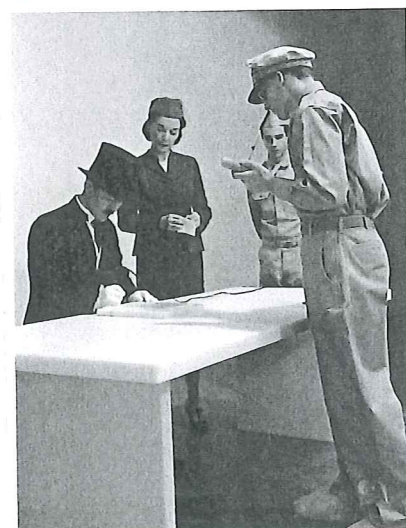
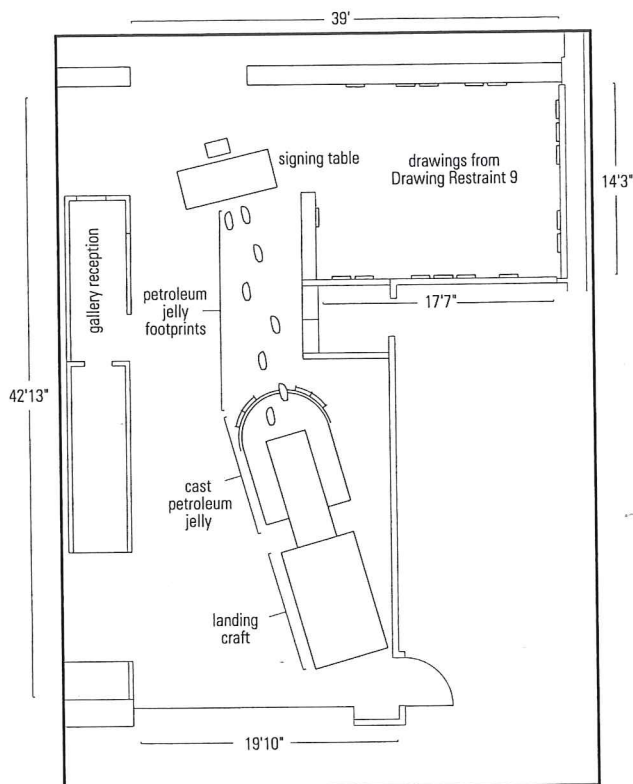


DRAWING RESTRAINT 12 foi realizado no Leeum, Samsung Museum of Art, Seul, Coreia do Sul. Em uma exposição conjunta dos trabalhos DRAWING RESTRAINT, Barney escalou uma das paredes da sala até seu seu corpo se posicionar entre um grande volume preto de concreto que compõe a arquitetura do espaço, e a parede. Com uma perna apoiada de cada lado, Barney fez um desenho que se relaciona ao conceito do DRAWING RESTRAINT e as três fases do "PATH": "Situação", "Condição" e "Produção".



DRAWING RESTRAINT 13

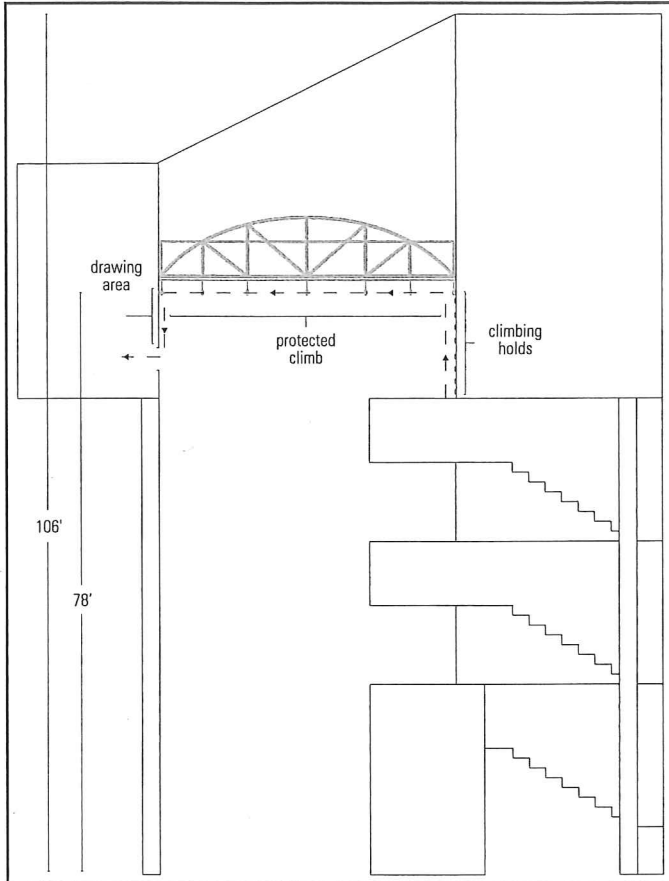
2005



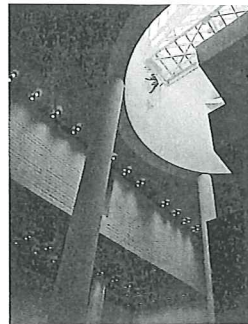
DRAWING RESTRAINT 13 foi realizado na Gladstone Gallery, em Nova York, como uma reconstituição de dois fatos históricos. O primeiro era a chegada do General Douglas MacArthur e figuras importantes exiladas do governo filipino em Luzon, Filipinas, em 20 de outubro de 1944. Na performance, o General MacArthur (Matthew Barney) desembarca na Gladstone Gallery e passa através de um volume vasado cheio de geleia de petróleo, para depois chegar ao chão da galeria junto a uma mesa. A segunda reconstituição é a assinatura do documento confirmando a rendição do Japão e o fim da Segunda Guerra Mundial. Na mesa de assinaturas dentro da performance, dezenove desenhos de DRAWING RESTRAINT 9 foram assinados pelo General MacArthur (Matthew Barney), com a assistência de uma representante americana (Barbara Gladstone), e um representante japonês (Shunichi Yamaguchi). Depois das assinaturas, os desenhos foram instalados na galeria.

DRAWING RESTRAINT 14

2006

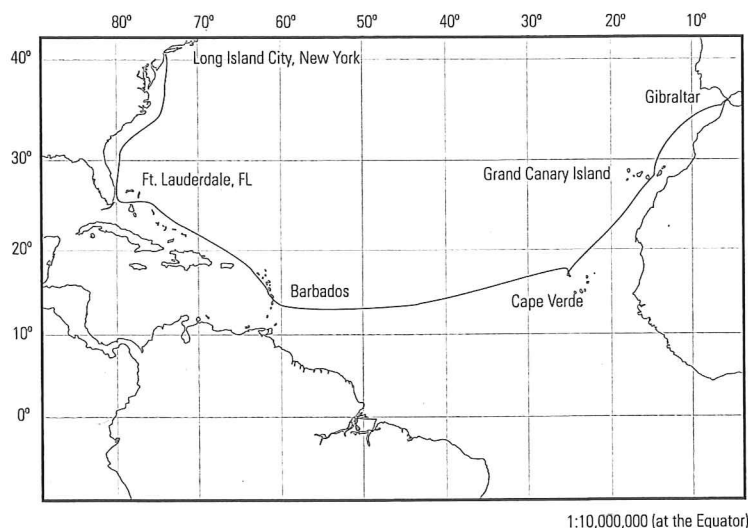


Na tradição de DRAWING RESTRAINT 11 e 12, DRAWING RESTRAINT 14 foi uma performance que aconteceu no prédio onde estava acontecendo uma exposição dos trabalhos DRAWING RESTRAINT, no caso o Museu de Arte Moderna de San Francisco, nos Estados Unidos. Barney atravessou a parte de baixo da passarela situada no alto do átrio do museu, protegido por equipamentos de alpinismo, e depois de atravessar fez na parede um desenho relacionado com as etapas do "PATH": "Situação", "Condição" e "Produção". Continuando a narrativa iniciada em DRAWING RESTRAINT 13, Barney fez a performance vestido como o General Douglas MacArthur.



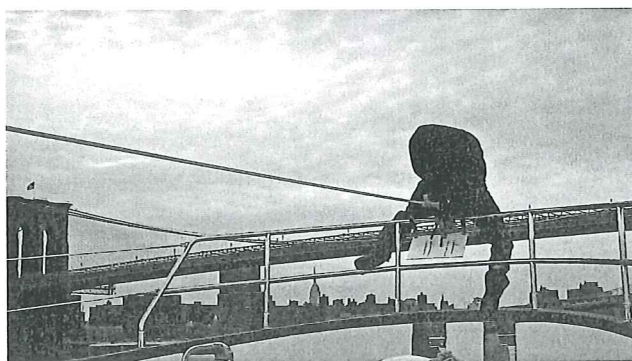
DRAWING RESTRAINT 15

2007



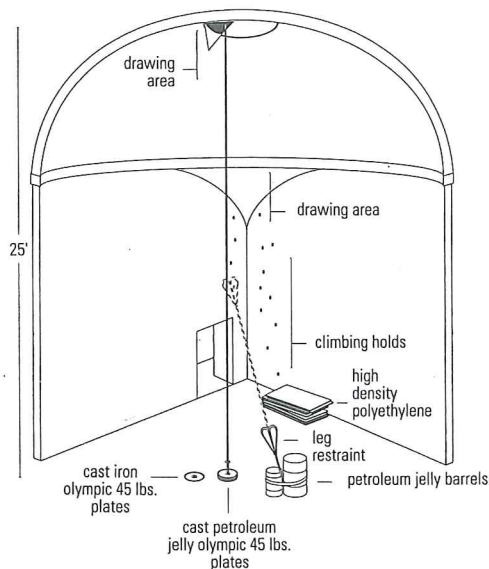
drawing tool: Nordhavn 62ft motor yacht, 4ft mahi-mahi, flying fish, awl, pencil
drawing medium: graphite, ink, fish blood, vomit

DRAWING RESTRAINT 15 consistiu em uma série de tentativas de desenho feitas a bordo do Dimma, um barco que fez uma viagem transatlântica saindo de Gibraltar no dia 7 de dezembro de 2006 e chegando em Nova York no dia 29 de abril de 2007. Incorporando os obstáculos do enjoo marítimo, contenções espaciais, e a turbulência do mar, DRAWING RESTRAINT 15 se desdobra em vinte e quatro desenhos que se relacionam às experiências a bordo do barco.



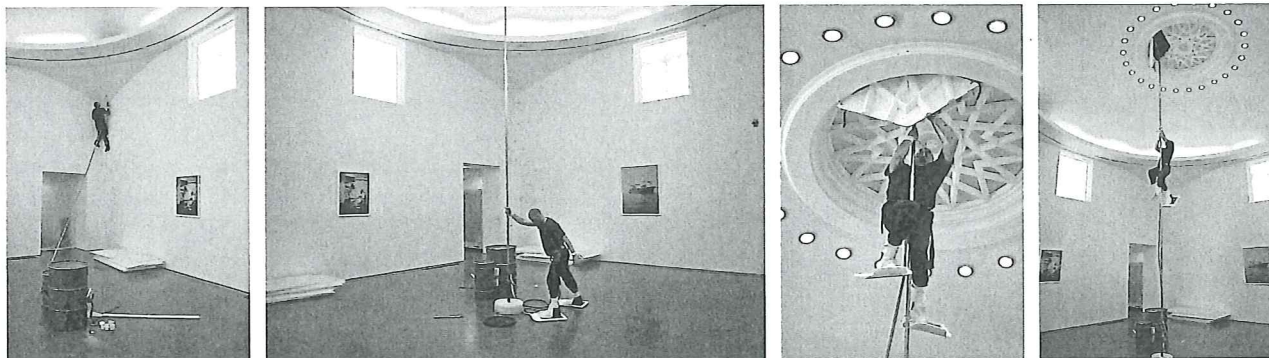
DRAWING RESTRAINT 16

2007



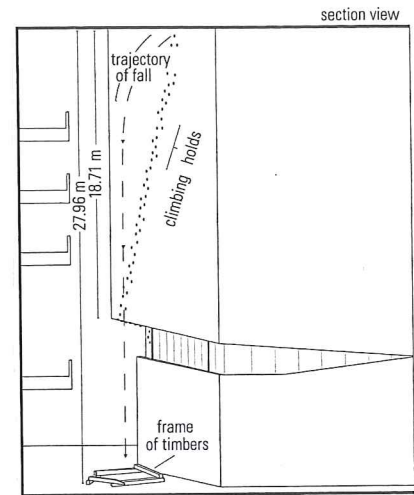
drawing tool: bamboo stick 10"
drawing medium: graphite lumber crayon

DRAWING RESTRAINT 16 foi realizado na Serpentine Gallery, em Londres, em 2007, e na primeira parte utilizava um mecanismo parecido ao de DRAWING RESTRAINT 1, com as pernas do artista amarradas a longas faixas elásticas, dessa vez presas tonéis de geleia de petróleo. Escalando as paredes da galeria, Barney fez um desenho em cada canto do salão, todos relacionados à narrativa de DRAWING RESTRAINT 9. Em seguida, esquis feitos com retratos emoldurados dos personagens de Björk e Matthew Barney no filme foram usados para que ele escalasse um poste que sobe até o ponto máximo de altura da galeria. Muitas tentativas foram feitas para que ele fizesse um desenho no ponto mais alto, mas apenas uma única marca foi feita com sucesso.



DRAWING RESTRAINT 17

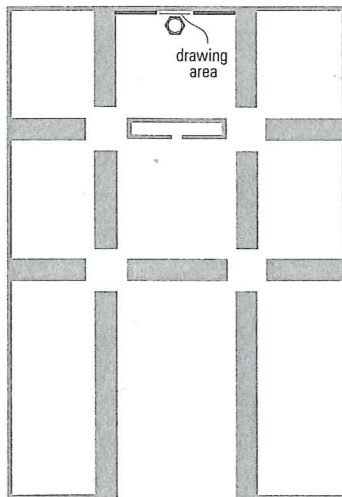
2010



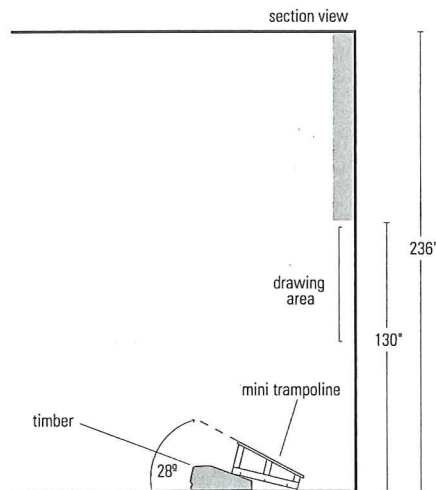
DRAWING RESTRAINT 17 é um filme narrativo, que mostra uma mulher passeando pela Suíça até finalmente chegar ao museu Schaulager, onde começa a escalar uma parede que está coberta de blocos brancos. Quando chega no topo do átrio do museu, o bloco onde ela está se apoiando se descola da parede e ela cai, despencando dentro de uma moldura de madeira.

DRAWING RESTRAINT 18

2010



floor plan of 'Prayer Sheet with the Wound and the Nail' exhibition



drawing medium: lumber crayon

DRAWING RESTRAINT 18 foi uma performance realizada na exposição "Prayer Sheet with the Wound and the Nail", no Schaulager, na Suíça, em 2010. Ela foi encenada como um ritual, já que a planta da exposição foi inspirada em uma basílica. A cama elástica de DRAWING RESTRAINT 6 foi posicionada junto a uma parede, inclinada em um ângulo de 28 graus por um calço de madeira colocado embaixo dela. Marcas verticais foram feitas nesta "parede-altar" no topo de cada salto feito na cama elástica. O comprimento das marcas registra a queda da altura de cada tentativa.