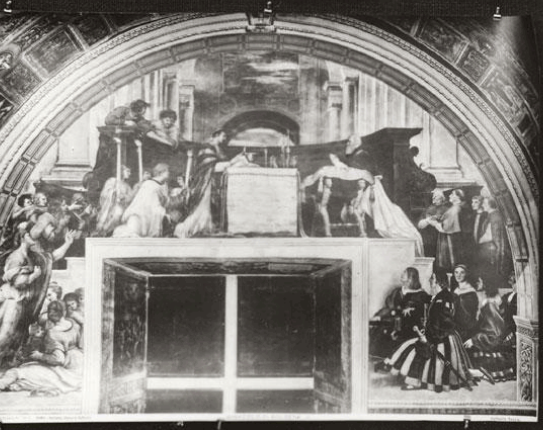
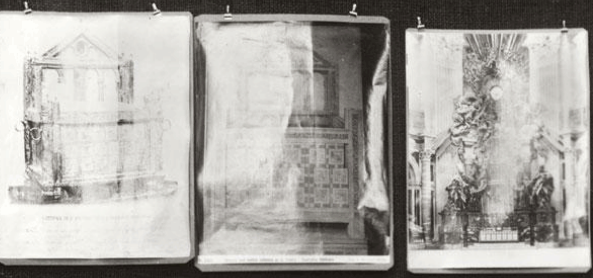




# SOPRO

79 41



# SOPRO 41



Desterro, dezembro de 2010

CULTURA E BARBÁRIE

Publicação quinzenal da editora Cultura e Barbárie: <http://www.culturaebarbarie.org>



**Editores:** Alexandre Nodari e Flávia Cera

**Capa:** Foto do Painel 79 (1926) do Atlas Mnemosyne ("Mnemosyne-Atlas" 1924-1929), de Aby Warburg

**Imagens:** Reproduções da exposição "ATLAS - ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?", organizado pelo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/actuales/atlas.html>) [p. 2, 3, 4, 6-7]

Reproduções do livro Artes Plásticas, de Ricardo Lísias. [p. 8, 12]



## Atlas

### Como levar o mundo nas costas?

*Texto de apresentação da exposição homônima em cartaz no Museu Reina Sofia (Espanha)  
por Georges Didi-Huberman*

#### **A partir do Atlas Mnemosyne**

A mitologia grega conta que o titã chamado Atlas, junto com seu irmão Prometeu, quis enfrentar os Deuses do Olimpo para tomar o poder deles e dá-lo aos homens. Conta que foi castigado na mesma medida de sua força: enquanto um abutre lhe arrancava o fígado nos confins do Leste, Atlas, no Oeste (entre a Andaluzia e Marrocos) foi obrigado a sustentar com seus ombros o peso da abóboda celeste inteira. Conta também que levar esta carga lhe fez adquirir um conhecimento infranqueável, e uma sabedoria desesperante. Foi precursor de astronautas e geógrafos, e inclusive alguns dizem que foi o primeiro filósofo. Deu seu nome a uma montanha (o Atlas), a um oceano (o Atlântico) e a uma forma arquitetônica antropomórfica (o Atlante), que serve como coluna de sustentação.

Atlas, por fim, deu seu nome a uma forma visual de conhecimento: ao conjunto de mapas geográficos, reunidos em um volume, geralmente em um livro de imagens, e cujo destino é oferecer a nossos olhos, de maneira sistemática ou problemática – inclusive poética, com risco de ser errática, quando não surrealista –, toda uma multiplicidade de coisas reunidas ali por afinidades eletivas, como dizia Goethe. O atlas de imagens se converteu em um gênero científico por direito próprio a partir do século XVIII (pensemos no



livro de lâminas da *Enciclopédia*) e se desenvolveu consideravelmente nos séculos XIX e XX. Encontramos atlas muito sérios, muito úteis – geralmente muito bonitos – no âmbito das ciências da vida (por exemplo, os livros de Ernst Haeckel sobre as medusas e outros animais marinhos); existem atlas mais hipotéticos, por exemplo, no âmbito da arqueologia; também temos atlas totalmente detestáveis no campo da antropologia e da psicologia (por exemplo, o Atlas do homem criminoso de Cesare Lombroso, ou alguns dos livros de fotografias “raciais” elaborados por pseudo-eruditos do século XIX).

No âmbito das artes visuais, o atlas de imagens, *Atlas Mnemosyne*, composto por Aby Warburg entre 1924 e 1929, que restou inacabado, constitui para todo historiador da arte – e inclusive para todo artista hoje – uma obra de referência e um caso absolutamente fascinante. Aby Warburg transformou o modo de compreender as imagens. Ele é para a história da arte o equivalente a que Freud, seu contemporâneo, foi para a psicologia: incorporou questões radicalmente novas para a compreensão da arte, e em particular a da memória inconsciente. *Mnemosyne* foi sua paradoxal obra prima e seu testamento metodológico: reúne todos os objetos de sua pesquisa em um dispositivo de “painéis móveis” constantemente montados, desmontados, remontados. Aparece também como uma reação de duas experiências profissionais: a da loucura e a da guerra. Pode-se vê-lo, então, como uma história documental do imaginário ocidental (herdeiro, nestes termos, dos Disparates e dos Caprichos de Goya), e como uma ferramenta para entender a violência política nas imagens da história (comparável, nesse ponto, a um compêndio dos Desastres).

### Na mesa de montagem

*Atlas – Como levar o mundo nas costas?* é uma exposição inter-disciplinar que recorre o século XX e nosso recente século XXI, elegendo o atlas de imagens *Mnemosyne* como ponto de partida. Apesar de todas as diferenças de método e conteúdo que podem separar a pesquisa de um filósofo-historiador e a produção de um artista visual, ficamos impactados pelo seu método heurístico comum – o método experimental – quando baseado em uma montagem de imagens heterogêneas. Descobrimos, então, que Warburg compartilha com os artistas de seu tempo uma mesma paixão pela afinidade visual operatória, o que torna contemporâneo de artistas plásticos de vanguarda (Kurt Schwitters ou László Moholy-Nagy), fotógrafos de “estilo documental” (August Sander e Karl Blossfeldt), cineastas de vanguarda (Dziga Vertov ou Sergei Eisenstein), de escritores que ensaiavam a montagem literária (Walter Benjamin ou Benjamin Fondane), e inclusive dos poetas e artistas surrealistas (Georges Bataille ou Man Ray).

A exposição *Atlas* não foi concebida para reunir pinturas maravilhosas, mas sim para ajudar a compreender como trabalham alguns artistas – em relação com eventuais obras primas – e como este trabalho pode se considerar desde o ponto de vista de um método autêntico, e, inclusive, desde um conhecimento transversal, não estandardizado, de nosso mundo. Nesta exposição não se vêem as belas aquarelas de Paul Klee, mas sim seu modesto herbário e as idéias gráficas ou teóricas que brotaram dele; não se vêem os modernos “quadrados” de Joseph Albers, mas sim seu álbum de fotografias realizado sobre a arquitetura pré-colombiana; tampouco as imensas pinturas de

Rauschenberg, mas sim uma série de fotografias reunindo objetos tão modestos quanto heteróclitos; não se vêem as magníficas pinturas de Gerhard Richter, mas sim uma seção de montagens realizadas para seu Atlas de larga duração; não se vêem os cubos minimalistas de Sol LeWitt, mas sim suas montagens fotográficas nas paredes de Nova Iorque. Ao invés das pinturas (como resultado do trabalho), preferimos, esta vez, as mesas (como espaços operativos, superfícies de jogo ou realização do trabalho mesmo). E, ao caminhar pela exposição, descobrimos que os supostos “modernos” não são menos subversivos que os “pós-modernos”, e que estes não são menos metódicos e preocupados com a forma que os “modernos”. Constitui uma nova forma de contar a história das artes visuais, distante dos esquemas históricos e estilísticos da crítica acadêmica da arte.

### Reconfigurar a ordem das coisas

Quando colocamos diferentes imagens – ou diferentes objetos, como as cartas de um baralho, por exemplo – em uma mesa, temos uma constante liberdade para modificar sua configuração. Podemos fazer pilhas, constelações. Podemos descobrir novas analogias, novos trajetos de pensamento. Ao modificar a ordem, fazemos com que as imagens tomem uma posição. Uma mesa não se usa nem para estabelecer uma classificação definitiva, nem um inventário exaustivo, nem para catalogar de uma vez por todas – como em um dicionário, um arquivo ou uma enciclopédia –, mas sim para recolher segmentos, trocos do parcelamento do mundo, respeitar sua multiplicidade, sua heterogeneidade. E para outorgar legibilidade às relações postas em evidência.

Esta é a razão pela qual Atlas nos mostra o jogo a que se entregam numerosos artistas, essa “história natural infinita” (segundo a expressão de Paul Klee) ou esse “atlas do impossível” (segundo a expressão de Michel Foucault a respeito da erudição descon-

certante de Jorge Luis Borges). Descobre-se, então, o sentido em que os artistas contemporâneos são “sábios” ou precursores de um gênero especial: recolhem pedaços dispersos do mundo como o faria uma criança ou um trapeiro – Walter Benjamin comparava estas duas figuras com o autêntico sábio materialista. Fazem com que se encontrem coisas fora das classificações habituais, retiram dessas afinidades um gênero de conhecimento novo, que nos abre os



olhos sobre aspectos inadvertidos do mundo, sobre o inconsciente mesmo de nossa visão.

### Reconfigurar a ordem dos lugares

Fazer um atlas é reconfigurar o espaço, redistribuí-lo, desorientá-lo em suma: deslocá-lo ali onde pensávamos que era contínuo, reuni-lo ali onde supúnhamos

que houvesse fronteiras. Arthur Rimbaud, um dia, recortou um atlas geográfico para consignar sua iconografia pessoal com os fragmentos obtidos. Mais tarde, Marcel Broodthaers, On Kawara ou Guy Debord inventaram muitas formas de geografias alternativas. Aby Warburg, por sua vez, já havia entendido que qualquer imagem – qualquer produção da cultura em geral – é um cruzamento de múltiplas migrações: é em Bagdá, por exemplo, onde buscaria os significa-



dos inadvertidos de alguns afrescos do Renascimento italiano.

São numerosos os artistas contemporâneos que não se conformam somente com uma paisagem para nos contar a história de um país: é a razão pela qual fazem com que coexistam, em uma mesma superfície – ou

lâmina de atlas – diferentes formas para representar o espaço. É uma forma de ver o mundo e de percorrê-lo segundo pontos de vista heterogêneos associados uns aos outros, como podemos observar nas obras de Alighiero e Boetti, de Dennis Oppenheim, ou, mais em geral, na maneira na qual se enfocou a metrópole urbana, desde *O homem com uma câmera na mão* de Dziga Vertov até as instalações de Harun Farocki.

### Reconfigurar a ordem do tempo

Se o atlas aparece como um trabalho incessante de recomposição do mundo, é, em primeiro lugar, porque o mundo mesmo sofre decomposições constantemente, uma atrás da outra. Bertolt Brecht dizia, a respeito do “deslocamento do mundo”, que é “o verdadeiro sujeito da arte” (basta pensar em *Guernica* para poder entendê-lo). Aby Warburg, por sua vez, via a história cultural como um verdadeiro campo de conflitos, uma “psicomaquia”, uma “titanomaquia”, uma “tragédia” perpétua. Poder-se-ia dizer que muitos artistas adaptaram este ponto de vista reagindo às tragédias históricas de seu tempo com um trabalho no qual, uma vez mais, a montagem ocupa o papel central: as fotomontagens de John Heartfield nos anos trinta, e mais recentemente as *História(s) do cinema*, de Jean-Luc Godard, e o trabalho de artistas como Walid Raad ou Pascal Convert.

É, pois, o tempo mesmo o que se torna visível na montagem de imagens. Corresponde a cada qual – artista ou sábio, pensador ou poeta – converter tal visibilidade na potência de ver os tempos: um recurso para observar a história, para poder manejar a arqueologia e a crítica política, “desmontando-a” para imaginar modelos alternativos.

*Tradução de Alexandre Nodari*

ARTES PLÁSTICAS

Ricardo Lisias

s tantas,  
er uma  
re tive  
ive a  
uma  
ou  
a

.br-  
cinema  
r-  
12:46

do sobre as esquerdas bolivarianas com tanta  
onal me decepcionou um pouco. Peço que o  
s abaixo:

não me impede de ser um bom cineasta,  
stas da história do cinema. Fiz muitos

guesa, não me parecem tão grandes.  
formado em sociologia). Minha  
ou ver se alguém na agência do

exemplo o que vem acontecendo  
sa no Equador  
es são pessoas democráticas  
eu Oliver Stone, por  
Bernardo do Campo. Se  
vistá-lo  
r apenas um longa

trato técnico. Meu  
por exemplo que  
arei pegar

ias.



## **Escrita, Espaço, Instalação:** dois ou três textos de Ricardo Lísias.

por Victor da Rosa

Dois textos recentes de Ricardo Lísias, com naturezas semelhantes – não se trata exatamente de dois livros – chegaram pelo correio, recentemente, um depois do outro. O primeiro deles, *Fisiologia da Solidão*, uma plaquete editada pela Espectro Editorial, parece um pequeno ensaio sobre processo de criação, mas deve ser, digamos com certa prudência, um conto; e o segundo, *Artes Plásticas*, enviado pelo próprio autor, que chegou dentro de um envelope azul, impresso em folhas de formato A4, todas soltas – há sempre o risco de embaralhar a sequência e remontar a narrativa – com um selo, um carimbo, um cartaz, um timbre, uma notícia de jornal, enfim, tudo também deve formar um conto.

O correio, neste caso, é o caminho mais provável – ou, a rigor, o único caminho possível – de circulação; em outras palavras, o correio torna-se uma espécie de suplemento do próprio texto, um excesso que já constitui sua ficção: *a mediação é a mensagem*. É certo que em *Artes Plásticas* o processo da circulação por correspondência é ainda mais importante, já que o conto tematiza, expõe – manipulando, inclusive, um timbre dos Correios – e mimetiza, portanto, o circuito em que está inserido; mas no caso de *Fisiologia da Solidão*, editado por um selo essencialmente de poesia, com apenas oitenta exemplares, todos carimbados, a circulação alternativa também procura uma imagem que está no nome do projeto editorial: a imagem do fantasma. Enfim, a circulação restrita, o envio pessoal, a construção artesanal do suporte, tudo parece mover-se como parte de um projeto poético – de autoria, mas também de edição.

*Artes Plásticas* tem uma espécie de enredo muito vago, dividido em duas partes, que possuem algumas relações entre si, mas também diferenças fundamentais. Na primeira parte, depara-se com um artista plástico falando sobre um processo mais ou menos fracassado de construção de um objeto, uma pasta; na segunda parte, impressa em folhas amarelas, o leitor tem contato com uma série de documentos do publicitário João Tobias – e-mails, um telegrama, a notícia de sua morte, o resumo de um projeto de documentário que pretende tratar da “ascensão [sic] dos governos da esquerda bolivariana na América do Sul”, dentre outros – que também exhibe a sua maneira, em forma de pastiche acadêmico, um processo fracassado; em e-mail a um professor da USP, por exemplo, Tobias escreve: “Obrigado por ter lido o meu projeto de mestrado sobre as esquerdas bolivarianas com tanta rapidez. Devo dizer que a sua recusa incondicional me decepcionou um pouco. Peço que o senhor reconsidere”. Na primeira parte, o leitor é levado a acreditar, através de uma série de pistas incertas – sabe-se que Ricardo Lísias joga xadrez, por exemplo – que quem enuncia é o próprio escritor; na segunda, está mais claro que se trata de uma ficção, embora paradoxalmente seja realizada inteiramente com documentos.

A literatura de Ricardo Lísias parece dedicada, de modo geral, a enfrentar um embate difícil com a escrita: a reinvenção constante do próprio estilo a partir, necessariamente, dos lugares onde o enredo está inserido. Explico: se seu livro anterior, por exemplo, *O Livro dos Mandarins*, trata da vida no mundo corporativo, de todo o imaginário que cerca este mundo, então a própria escrita terá uma aparência fria, eu diria, um ritmo direto e circular, quase documental.

Isto pode ser dito com exemplos mais sutis. Paulo, o personagem principal do romance, na medida em que é distinguido por suas qualidades profissionais, recebe asteriscos em seu nome, que são incorporados na própria escrita: Paul\*, Pau\*\*, Pa\*\*\*, P\*\*\*\*, até que seu nome desapareça: \*\*\*\*\*. De outro modo, a maioria dos personagens tem nomes semelhantes: Paulo, Paula, Paul, seu Paulo, Paulinho, Pauling, Paulson, Paolo, Pauline, dona Paula. O recurso é eficiente pelo que silencia: no mundo das grandes corporações, todos são mais ou menos iguais.

A escrita, neste caso, mimetiza os estereótipos pelos quais os personagens são representados; apropria-se dos jogos sociais como um *ready-made*. Em sentido mais estrito, enquanto estilo de escrita que nasce de uma série de apropriações sociais, Ricardo Lísias elabora, de fato, uma espécie de geo-grafia. O estilo deve ser pensado como estilete, portanto: algo que age sobre uma superfície; e não pela via da estética, da *boa escrita* – há trechos de cartas com erros de ortografia, por exemplo, certamente colocados ali com um propósito. Trata-se de uma literatura difusa porque é como se a escrita se espalhasse, neste caso, abrisse espaço. Em uma fórmula, o embate consiste exatamente na relação complexa – pois nem sempre é correspondente – entre o que se diz e o modo como se diz. Por sua vez, *Artes Plásticas* radicaliza o procedimento na medida em que inclui na fórmula uma terceira força: as condições em que se diz.

Que espécie de texto, afinal, é *Artes Plásticas*? Eu diria que se trata de uma instalação; neste caso, uma instalação no próprio espaço do livro, que se modifica então e se excede. O paralelo não é novidade: como sistema moderno de normas, o cubo branco está para

a arte contemporânea como o livro para a literatura. É como se o discurso romanesco não coubesse mais nos limites – materiais, mas também simbólicos – que o livro impõe. Se a arte contemporânea parece sempre mais versátil do que a literatura no que se refere à variação de seus procedimentos, principalmente se tratando de uma arte de vanguarda, a literatura de Ricardo Lísias entende que uma aproximação com as artes plásticas – e o seu título não nos diz outra coisa – pode resultar profícua. E resulta profícua em um sentido bastante pontual: no apagamento do autor, através de um sistema complexo de montagens, enquanto agente organizador de um discurso seguro. Como pergunta Rosalind Krauss em seu ensaio sobre Picasso: na apropriação e na montagem, a voz é de quem? – quem diz? – onde está o autor?

Tanto em *Artes Plásticas* quanto em *Fisiologia da Solidão*, os gêneros de escrita – no primeiro, por exemplo, aparece autobiografia, memória, cartas, notícias, ensaios, cartazes, recibos e até mesmo discursos com efeito de ficção – estão em contínuo deslize e associação. Soma-se o fato de que não há categoria bibliográfica que possa estabilizar seus lugares, ou seja: em nenhum espaço está registrado, como acontece com o sistema de livros, por exigência jurídica, a natureza dos textos. Seja como for, ambos os textos abrem com um discurso em primeira pessoa que faz referência direta ao próprio escritor. Em *Fisiologia da Solidão*, ainda mais: “Eu escrevo por dois motivos principais e por uma infinidade de outros, bem menos importantes” (p. 5) – sendo que na seqüência ainda se faz coincidir a ficção com sua própria biografia: “Escrevi, na cidade em que eu achava que a garota tinha descido, a última versão da minha novela *Dos nervos*” (p. 10). Mas o mesmo recurso é usado em

*Artes Plásticas*: “Em 1988, eu tinha treze anos e, ao vencer o Campeonato Pan-Americano de Xadrez Infanto-juvenil, obtive uma vaga para participar do Mundial da mesma categoria”. Será verdade? Pouco importa. Seja como for, Ricardo Lísias deve ser lido com os dois pés atrás.

O que acontece é que, aos poucos, o que era documento – ou seja, o que fazia coincidir as palavras e as coisas, digamos – torna-se falsificação, pura armadilha. Não é em vão que Ricardo Lísias, em suas entrevistas, em uma posição que julgo ética, evite dar pistas sobre a natureza de sua literatura. Neste sentido, aliás, as literaturas de Lísias e de Veronica Stigger, autora de *Os anões*, entre outros livros, com estratégias provavelmente distintas, encontram semelhanças que nos remetem a Machado de Assis. Em seu texto sobre Stigger, o crítico Alexandre Nodari, neste mesmo *Sopro* [n.31], ao reivindicar uma relação bastarda com Machado, enfatiza justamente “uma nascente forma da linguagem que prescindiu de sua relação tanto com as coisas, quanto com a verdade, de um novo tipo de enunciado que não diz mais respeito a quem enuncia ou ao local de enunciação”. Na literatura de Lísias se passa exatamente isso: uma relação segura entre linguagem e objeto é sugerida apenas para que possa, com uma espécie de manipulação da posição do leitor, entrar em colapso no momento seguinte. Daí as repetições; as novas tentativas; os fracassos. Chega um momento em que seu texto passa a impressão de algo que, mesmo desligado, segue girando.



CONTEUDO DA MENSAGEM

Presidente Rafael Correa:

Escrevi ontem ao senhor e agora vim mandar esse telegrama. Estou chocado com as notícias que o senhor está preso num hospital. Achei o endereço desse hospital na internet. Coragem. Eu queria estar aí para ir nas ruas como vi que as as pessoas estão fazendo. Mas não posso, porque Fernando Lugo está no Brasil e vou tentar entrevistar ele. Coragem denovo, presidente, não vamos fracassar.

Postado via INTERNET, 01/10/2010 às 19:50.

DOBRAR

RECIPIENTE

João Tobias  
Rua Heitor Penteado 1739 apto. 41  
Sumarezinho  
05437-001 - São Paulo/SP

## USO EXCLUSIVO DOS CORREIOS

- |   |   |
|---|---|
| <input type="checkbox"/> 1 Mudou-se                             | <input type="checkbox"/> 6 Recusado                     |
| <input type="checkbox"/> 2 Ausente                              | <input type="checkbox"/> 7 Falecido                     |
| <input type="checkbox"/> 3 Desconhecido                         | <input type="checkbox"/> 8 Não existe o número indicado |
| <input type="checkbox"/> 4 Endereço insuficiente. Faltou: ..... |   |
| <input type="checkbox"/> 5 Outros (Especificar) .....           |   |

DESTINATÁRIO

Rafael Correa  
Hospital Militar Nacional  
Calle Blanca Dadonez 231  
Quito Ecuador

NÚMERO DO TELEGRAMA MZ185451981BR 14558



TL4H TPC 02/08/2010

PE 02/08 00:00