

RETRATO DA UTOPIA

Maria Helena Bernardes
Artista Plástica

A melhor arte redefine e estende as fronteiras daquilo que é considerado arte.
John Weber

A fotografia documental dos *earthworks* dos anos '60 e '70, talvez seja um dos retratos da utopia produzidos pela história recente. Se acreditarmos na existência deste lugar onde uma realidade idealizada se produz, talvez possamos reconhecê-lo nos registros fotográficos feitos há quase quarenta anos. A viagem, a chegada, a ação e o resultado das intervenções foram documentados de forma completa em muitos casos. Há um arquivo histórico da utopia fotografada. Em certo ponto, entretanto, o propósito do registro fotográfico confundiu-se com seu destino de ser exibido em salas de exposição, e, com isso, houve um amortecimento da utopia. O que exatamente era transportado às galerias? Haveria transparência no retrato da utopia?

Ainda que, como afirma o próprio Michael Heizer, seus primeiros *earthworks* não tenham sido feitos com o propósito de serem fotografados, foram, sem dúvida, fotografados com o propósito de serem mostrados no mundo da arte. Por ocasião de sua exposição "Earthworks" na Dwan Gallery em outubro de 1968, ele mostra uma fotografia de *Dissipate 2* (1968). Mas, se esta fotografia se pretende como 'documentação' de uma obra realizada 'fora', ela se distinguirá (...) tanto por suas dimensões como por sua forma cuidada, o que facilitaria sua apreensão como arte pelo expectador¹.

No caso das ações extramuros, mais do que inauguração de uma possibilidade espacial como novo campo para a arte, a utopia se dava em relação ao modo com que o sistema operava, compreendia e propunha arte.

Em relação à iniciativa pioneira dos *earthworks*, vale a pena retomar dois de seus aspectos fundamentais: a saída do artista do atelier (em direção a um 'atelier sem muros') e a saída do trabalho de arte do museu e da galeria (aspiração a um 'museu sem muros'). Tanto um movimento quanto o outro estiveram entre as causas e objetivos das primeiras intervenções em espaços externos. É importante ressaltar, contudo, que há diferenças significativas entre a idéia de 'atelier sem muros' – que conduz a uma revisão profunda da definição vigente de arte – e a idéia de 'museu sem muros' – reivindicação de ordem ética e política que aponta para a revisão das relações de poder nas estruturas sociais que mediam arte e público. Evidentemente, o produto do 'atelier sem muros', como exemplificam os *earthworks*, implicará também na crítica ao museu como um sistema limitado de apresentação pública da arte. Há, portanto, uma correspondência causal entre a ação extramuros do artista e a evidência de uma defasagem do sistema institucional de apresentação da arte. Por outro lado, o 'atelier sem muros' não se restringe a transferir um modelo de arte conhecido a uma nova situação espacial. Antes disso, atinge uma série de paradigmas cujo alcance ultrapassa os problemas relativos ao sistema de artes, ao espaço de apresentação e à escala dos trabalhos. A transparência dos 'muros' do atelier - que limitavam em tempo e espaço a ação do artista, condicionavam seu pensamento e enunciavam uma idéia de visibilidade relativa a uma certa definição de artes visuais - aponta para um sentido mais sofisticado do que a correspondência literal de ações diretas sobre a paisagem como fim em si mesmas. O 'atelier sem muros' é o espaço ilimitado de ocorrência da arte e de redefinição permanente de seu conceito. O 'museu sem muros', por sua vez, é um dos reflexos desse alargamento conceitual sobre as estruturas de apresentação pública da arte.

Portanto, e retomando o exemplo de Michael Heizer, mais contraditório que o retorno do artista à galeria talvez fosse o recuo a um modelo de arte que a saída do artista a campo punha em cheque. Por outro lado, perguntamo-nos: seria possível apresentar na sala de exposição uma outra possibilidade de arte?

Ao pôr em prática o 'atelier sem muros' como espaço de trabalho, artistas atuantes nos anos '60 e '70 como Robert Smithson, Dennis Oppenheim, Robert Morris e Hélio Oiticica relativizaram um modelo de arte calcado no espaço cartesiano, na simultaneidade, na visualidade formal e na síntese espacial. A problemática do *site/non-site* de Smithson é um exemplo de amplitude conceitual ao incluir o espaço da galeria como lugar de investigação e redefinição de paradigmas a partir da experiência do 'atelier sem muros'.

Para Robert Smithson, a discussão ultrapassava o problema ético de expor ou não a documentação fotográfica das intervenções extramuros em galerias, ou, ainda, o problema de dar ou não caráter de 'obra' ao que era exposto. Smithson acreditava que a sala de exposição não seria jamais afetada pela ocorrência de um evento exterior a ela, nem seria transfigurada pela revelação da utopia. Para ele, a sala de exposição era um conceito dado *a priori*, sem chance de re-significação: *não há saída, nem caminho para a utopia, não há esse maravilhoso 'para além' em termos do espaço de exposição*², diria Smithson, ele mesmo um propulsor da saída do artista a campo, um inconformado com o que definia como 'confinamento cultural'³. O enfoque de Smithson, na elaboração de seus *site/non-site*, seria, sobretudo, conceitual, e o levaria a investigar as possibilidades de operar nos dois espaços, intra e extramuros, convicto que estava de que o verdadeiro espaço da arte é o espaço mental onde ela, de fato, ocorre.

A partir de Smithson e de seu pensamento dialético, voltamos outro olhar para os retratos da utopia e interrogamos os *earthworks*: que utopia é esta que não resulta da tensão entre dois pólos, mas que se localiza em um só extremo da dialética interior/exterior? A prática artística de Robert Smithson levanta esta questão ao recusar-se a buscar repouso em um dos pontos culminantes da cadência. O uso de imagens fotográficas, apontamentos, mapas, desenhos e matéria retirada dos *sites* em que Smithson trabalhou compõem seus *non-sites*, cortes transversais na relação espaço interno/externo, que ele trazia em partes para a sala de exposição e que, percebidos aí, indiciavam a situação remota do *site*.

Contudo, em que pesem as contradições e críticas a alguns dos *earthworks*, a documentação fotográfica que eles geraram trouxe um dado novo: mais do que referência a uma situação artística externa a ela, a exposição do documento era, em si mesma, um acontecimento artístico. Muda, com isso, o caráter do documento e, por conseqüência, da própria noção de obra - ou terá sido a transformação da obra que se refletiu na transformação do documento? Uma ambigüidade rica, que aponta para uma idéia de arte relativa e fracionada.

Poderíamos pensar, então, que entre as inúmeras rupturas e transformações sofridas pelo conceito de 'obra' nos anos '70, a fotografia, bem como o filme, nos conduziria a uma outra possibilidade: a idéia de obra como situação matricial, como fenômeno de geração de partes, um novo desvio em relação à obra 'fenômeno único', à obra museológica.

Retornemos a Smithson. Os *non-sites* apontam para uma idéia de obra de artes visuais que ocorre entre diversos âmbitos: entre situações espaciais distintas, entre intervalos de tempo, entre a informação visível e a informação não visível relativa ao trabalho. Os *non-sites* não se situam em um dos extremos da dialética espaço interno/externo, mas são expressões dessa tensão. São apresentados na galeria compostos de matéria bruta e documentos, expressando uma idéia de ocupação do espaço interno (*non-site*), ao mesmo tempo em que expressam a idéia de um acontecimento exterior a ele (*site*). Apesar da matéria manipulada e das ações vigorosas do artista, o trabalho não se completa em nenhuma destas duas situações, permanecendo suspenso entre elas.

Tem início, aí, um movimento espiralado de fragmentação da obra de artes visuais que alcançará a produção atual e que também a condicionará. Uma espiral em expansão e ainda por compreender. Parte da produção atual, constituindo-se de fragmentos de tempo, espaço, idéias e matéria, só se completará como estrutura de conhecimento através da consciência do processo gerador de suas partes, ou, quem sabe, como queria Smithson, no espaço mental onde a arte existe plenamente.

***muro* de Luz Maria Bedoya**

Por ocasião da exposição *Intervalo trabajos a distancia*, que apresentáramos em conjunto⁴, Luz María Bedoya chegou a Porto Alegre trazendo fotografias digitais e algumas seqüências gravadas em vídeo de *muro*, projeto que havia iniciado em Dublin e Lima e que ganharia uma terceira parte a ser realizada em Porto Alegre.

Em cada uma dessas cidades, a ação se desenvolvia segundo um roteiro metódico. Como primeiro passo, Luz María Bedoya criava uma série de palavras a partir da sintaxe do idioma local e, com elas, elaborava frases que resultavam verossímeis em sonoridade e construção gramatical, mas destituídas de senso inteligível. A seguir, a artista partia para as ruas em busca de pequenos buracos existentes nos muros da cidade, onde insertaria as mensagens impressas em folhas de formato ofício, cada uma contendo uma frase no 'falso idioma'. A ação prosseguia: diante do muro, portando uma filmadora em uma das mãos e a

folha de papel na outra, Luz Maria Bedoya amassava lentamente a mensagem até transformá-la em uma bola de papel amarrotado que seria empurrada para dentro do buraco, preenchendo-o completamente. A cena era filmada pela própria artista, que, logo depois, fotografava o resultado. Entre Dublin, Lima e Porto Alegre, dezenas de muros receberam mensagens em falso inglês, falso espanhol e falso português, como resultado das inúmeras caminhadas da artista à procura de seus *agujeros*.

Quando Luz Maria Bedoya definiu *muro* como o trabalho que apresentaria em Porto Alegre, ainda não tinha claro como tudo seria resolvido na exposição. A certa altura, escrevi a ela sobre minha relutância diante da idéia de expor meus próprios trabalhos, temendo um certo arranjo espacial de elementos que em nada corresponderia ao que eu vinha produzindo recentemente.

Diante de minha determinação de 'dispor' meus trabalhos na galeria ao invés de expô-los, ela me respondeu:

(...) hablabas de la palabra 'disposicion' y creo que ahi esta la respuesta. tanto Diluvio⁵ como parte de mi trabajo reciente funcionan en su discurrir, en su ejecucion, y lo unico que hay por hacer en la galeria es 'disponerlo', integrar sus vestigios al espacio cerrado. no pretender 'exponerlo' como objeto estetico, sino 'disponerlo' como vestigio de pensamiento. usar el espacio de la galeria como se utiliza el espacio de un libro.

(...) por momentos me pregunto: que hago viajando hasta porto alegre para insertar mensajes imposibles en las paredes? que hace maria helena sumergiendose en medio de un canal en medio de la ciudad e invitando la gente a hacer lo mismo? tiene algun sentido todo esto? tal vez lo maravilloso es que el sentido es casi inexistente, y que nos podemos dar el lujo - esos son los verdaderos lujos de la vida - de hacerlo⁶.

Seu depoimento transmitia o entusiasmo de quem vive um processo potente e desconhecido em sua totalidade, mas ao mesmo tempo, amadurecido em uma direção segura.

Creio que o acerto artístico de um processo como *muro* esteja diretamente ligado à sua estrutura aberta. Uma coleção de frases falsas, um conjunto de fotografias de ruas e muros de pontos longínquos, somados a um vídeo em que se via um mesmo gesto repetido à exaustão, compunham o material de Luz María Bedoya para a exposição.

A idéia de organizar estes elementos em uma montagem parecia excessiva diante de estrutura tão concisa de trabalho. O que fazer com as fotografias, frases e vídeo? Transformá-los em uma instalação? Expô-los como documentos?

A primeira possibilidade soava como um artifício de exposição, logo deixada de lado. A segunda parecia improvável pela natureza do material que se tinha em mãos. Em *muro*, as fotografias e filmagens não tinham como única finalidade documentar o conjunto de ações. Antes disso, seu papel era estruturalmente artístico. A maneira como a artista conduzia sua ação nas ruas evidenciava bem a importância da imagem em seu trabalho: durante a inserção das mensagens nos muros, Luz María Bedoya observava e conduzia seus gestos através da câmera de vídeo, de maneira que o movimento natural de amassar uma folha de papel e insertá-la em uma fenda, já nascia como imagem. Da mesma forma, o registro fotográfico era parte estrutural de *muro*, em relação complementar com o vídeo. Determinada a registrar certas seqüências e cortes segundo passos simples, mas meticulosos, repetindo-os a cada muro e a cada rua, a fotógrafa Luz Maria Bedoya comunicava a dimensão vazia, monótona e banal de ruas de cidades tão distintas. É pela

imagem que intuímos o 'sempre igual' de *muro*, a delicadeza das situações banais que apresenta e a comoção diante de um gesto de comunicação incompleto.

Por tudo isso, uma terceira hipótese - a de estarmos diante de um trabalho contido na ação desenvolvida nas ruas - tampouco parecia provável. Era fácil constatar que *muro* transcendia as intervenções e a interessante reação dos passantes que encontravam as mensagens. Havia uma disseminação de mensagens em vários níveis, desde as frases em falsos idiomas inseridas nos muros, até as imagens fotografadas e filmadas. Em relação a esse último conjunto, o problema era: como trazê-lo à sala de exposição?

A alternativa apresentada na galeria - projeção de vídeo e apresentação das fotografias reunidas em um pequeno caderno, onde estavam relacionadas cidades e frases envolvidas no trabalho - resultou como solução ao impasse de transferir o delicado universo de *muro* sem resumi-lo a esta nova circunstância, sem arranjá-lo artificialmente e, tampouco, sem transformar suas partes em documentos.

E se não fosse a oportunidade desta exposição, perguntávamo-nos, que outros destinos poderia ter este trabalho?

Deixamos a galeria com a intuição de que o vídeo e o caderninho de fotografias - em cuja capa de papelão cru se lia a inscrição 'muro' em letras minúsculas - poderiam também estar disponíveis em uma biblioteca, em um arquivo de acesso público, ou, quem sabe ainda, enviados pelo correio a um amigo, servindo, com a mesma integridade, ao propósito de disseminar o pensamento *muro*.

Registros de Sangue, de Karin Lambrecht

O trabalho a que me refiro é parte da seqüência dos *Registros de Sangue* que Karin Lambrecht vem produzindo desde 1997. Pela participação de Karin Lambrecht no Projeto Areal⁷, tive a oportunidade de acompanhar de perto seu trabalho e diria que a experiência EU e VOCÊ⁸, em especial, foi ponto de partida para muitas das considerações que motivaram este ensaio.

O trabalho realizado em Bagé foi deflagrado por uma seqüência de fatos que durou aproximadamente 30 minutos, tempo em que se desenvolveu o abate de um carneiro em uma estância próxima à fronteira com o Uruguai. Na primeira parte do trabalho, a artista dispôs duas peças de tecido para que fossem tingidas pelo sangue do animal no momento de sua morte. Em um segundo momento, cada participante de um grupo convidado pela artista recebeu um órgão do animal entregue pelo carneador e o depositou sobre uma folha de papel. Abaixo da marca impressa pelo sangue, o convidado escreveu seu nome e o nome do órgão que havia recebido. As folhas continham a inscrição EU e VOCÊ carimbada na parte superior e estavam numeradas de 1 a 10, como uma tiragem. Durante o trabalho, alguns dos participantes fotografaram as etapas, embora ainda não se tivesse idéia do destino que as fotografias viriam a ter. Finalizado tudo, o corpo do animal havia se dissipado e as *impressões de sangue*, postas para secar.

Quando saímos da fazenda, o impacto do acontecimento não nos permitia avaliar a extensão do trabalho - creio que mesmo a artista só foi compreendê-lo passados alguns meses.

A primeira impressão sobre o trabalho de Bagé veio-me através do sentido expandido que a palavra 'apropriação' ganhava nos *registros de sangue* de Karin Lambrecht, reportando-nos à aspiração de Hélio Oiticica. O sentido de 'apropriação' em Oiticica ultrapassa o domínio dos objetos e incorpora situações intransferíveis com as quais nos deparamos no cotidiano - um canteiro de obras em atividade, um terreno baldio - situações impossíveis de serem transportadas a outro espaço. Oiticica apontava a beleza ou

a tragédia dessas situações e considerava que o trabalho do artista seria como um sopro que as ativaria em nossa consciência, transfigurando seu sentido.

Registros de sangue têm origem em uma operação de natureza parecida, envolvendo a apropriação de uma seqüência de acontecimentos cotidianos da região sul do Brasil que ganham, no trabalho da artista, um espectro amplo e simbólico a partir de uma cena marcada pela inscrição da morte à plena luz do sol. Sem deslocar nada do lugar e sem interferir no ato cotidiano do abate de um animal, Karin Lambrecht dispõe seu trabalho para ser manchado pelo sangue que, de qualquer forma, mancharia a terra ou o fundo de uma bacia utilizada nessas ocasiões. Passiva, a artista coloca-se ao lado da cena que se desenrola diante de seus olhos como uma esteira mecânica, de onde sairão algumas peças de tecido e papel que ela recolherá ao final. O objeto de sua apropriação – a cena do "carneio" na campanha gaúcha – parece inquestionável. A similaridade formal entre as *impressões de sangue* de Bagé e as pinturas e desenhos elaborados por Karin Lambrecht em seu atelier é surpreendente, especialmente se considerarmos que não há interferência de sua parte durante ou após a feitura das *impressões*. Isso atesta, a meu ver, que a escolha da cena de abate como elemento estrutural e ambiente de trabalho é resultado de uma trajetória de reflexão profunda desenvolvida em torno de regiões limítrofes à vida e à morte e sublinhada pelo choque entre natureza e cultura.

A apresentação pública do trabalho de Bagé abre possibilidades em que, novamente, obra e documentação fotográfica se confundem. A primeira delas se apresenta na proposição do livro que documenta o trabalho. Ao projetar *Eu e Você – Karin Lambrecht* como uma transparência à cena 'passada em trinta minutos' a artista dá ao livro a densidade de uma extensão do trabalho, tornando-o significativo não apenas como registro, mas como uma representação que ela formula do próprio trabalho.

Nesse ponto, a fotografia salta do papel inicial de documento para ocupar uma posição ambígua e instigante. A seqüência de fotografias das mãos segurando órgãos, intercaladas com reproduções dos desenhos resultantes, pode ser lida tanto como um documento da feitura das impressões, quanto como uma parte do trabalho de Bagé composta de fotografias, desenhos e legendas. A seqüência fotográfica evidencia que gesto e desenho estão ligados por uma relação que transcende a mecânica de causa e efeito. Há algo de responsabilidade, de inocência e subordinação dos autores do gesto. O formato de tiragem, predeterminado pela artista, anula a autoria destas mãos sobre os desenhos, mas não as isenta da responsabilidade captada pelas fotografias.

Em relação ao material heterogêneo que integraria a publicação, Karin Lambrecht foi interrogada com uma das perguntas mais elucidativas em relação à arte contemporânea de que me recordo: "Afinal, o que é o trabalho?" A pergunta se torna ainda mais complexa ao considerarmos a participação dos *registros de sangue* em exposições.

Os trinta minutos do abate, a participação do grupo, as imagens organizadas em seqüência, os elementos da paisagem, os relatos de participantes, as peças de tecido e papel, o livro e a organização do trabalho em sala de exposição compunham um complexo de acontecimentos e significados que se somavam aos demais *registros de sangue* realizados anteriormente pela artista.

Em março de 2002, foi apresentada uma Sala Especial dedicada a Karin Lambrecht na 25ª Bienal Internacional de São Paulo e reapresentada, posteriormente, em Porto Alegre⁹, oportunidade em que a vi. A sala reunia as *impressões de sangue* de Bagé distribuídas entre a parede, onde estavam fixados os desenhos, e uma estrutura de madeira que sustentava as peças de tecido. Ao fundo, em uma parede próxima a essa estrutura, via-se uma grande fotografia em preto e branco em que duas mãos seguravam um órgão do animal morto. A fotografia era tão arrebatadora naquele contexto que quase esquecíamos

seu propósito inicial restrito a documentar uma cena. Situada entre os outros elementos materiais do conjunto, essa representação desempenhava o papel de uma janela, expandindo o sentido de *registros de sangue* para além da circunscrição da sala, dos limites da pintura ou, ainda, interrompendo o que quase poderia se configurar como uma instalação para o espectador. A participação desta imagem no trabalho apresentado na Bienal assinalou o importante papel da fotografia em *registros de sangue*. A imagem trouxe à exposição um dado de realidade que ressoava nas peças de tecido e nos desenhos apresentados, ligando-os a um acontecimento do qual eles eram remanescentes, e, de certa forma, também documentos.

Interroguei-me se o público perceberia esta sala como um corte transversal em um trabalho complexo, se olharia através da transparência, se transcenderia o cercado de categorias que assinalam nosso 'confinamento cultural'. De qualquer forma, a sala estava lá, como uma flecha entre o evento e o pampa, a realidade e a representação, a obra e o documento. Em sua simplicidade ambígua, a fotografia das mãos segurando um órgão abria uma janela na exposição, um escape ao confinamento.

Dilúvio e considerações finais

O Arroio Dilúvio, mencionado por Luz María Bedoya em carta citada acima, é o principal escoamento de esgoto pluvial e cloacal de Porto Alegre. Em sua carta, a artista fazia referência a um encontro entre mim e André Severo nas águas deste canal que corta uma região central da cidade.

O 'encontro no intervalo', como André Severo definiu nossa caminhada no leito do Dilúvio, tinha por objetivo a realização de uma conversa. Pretendíamos aliar uma ação prática ao exercício de enfrentar algumas questões que, nos últimos meses, iam e vinham circularmente sem resposta em nossas discussões.

O que são as artes visuais hoje? O que define uma obra de arte? O que fazer, em termos práticos, com um trabalho que emerge fragmentado em procedimentos, espaço e tempo?

Há uma porção inegável de angústia gerada pelo estranhamento a paradigmas tão fundamentais, desestabilizados sensivelmente no decorrer das últimas décadas. A ansiedade, entretanto, é reflexo inevitável do esforço para superação de categorias que sobrevivem sistematizadas de forma mais ou menos rígida no âmbito do conhecimento.

O esforço tem valido a pena, pois é fato que nas últimas três décadas a arte se expandiu para além de seus próprios paradigmas, rompendo barreiras em outras direções do conhecimento humano, inserindo-se como experiência no cotidiano imediato ao artista e superando dicotomias como 'conceito e matéria', 'espaço interno e espaço externo', 'processo e produto'. Nesse intervalo, a noção de obra de artes visuais foi transformada, havendo o declínio de eixos, antes fundamentais, como a visualidade e o pressuposto categórico das linguagens. Por fim, a relação entre obra e espaço entra também em expansão e, na produção atual, passa-se a incorporar o elemento temporal como um dos constituintes da obra de artes visuais.

Creio que a definição de um trabalho de arte se aproxime hoje de um complexo de situações, procedimentos e momentos que já não culminam, correspondem ou cabem necessariamente em uma totalidade sintética. Fotografias, objetos, depoimentos, filmes, mapas, trajetos, anotações, escritos, projetos, entrevistas e desenhos passam a compor uma constelação de informações de natureza simultaneamente artística e documental, ou não mais artística e não mais documental, mas simplesmente elementos de 'proposições' - para usar o termo empregado por Lygia Clark diante da insuficiência da palavra 'obra'.

Apreende-se, daí, uma possibilidade de ‘obra’ como complexidade cuja ocorrência se dará plenamente através do conhecimento e da emergência de suas partes.

Recordo-me de um depoimento da artista plástica Carmela Gross, em documentário gravado no interior de um movimentado túnel de São Paulo, em que, esforçando-se para superar o ruído do trânsito, a artista gritava para a câmera: “Aqui não há subjetividade que resista!”.

A lembrança desta cena me reporta novamente ao encontro no Arroio Dilúvio. Estivemos, André Severo e eu, inúmeras vezes às margens do riacho para conversar, antes e depois de nossa caminhada pelo leito. Algo no movimento hipnótico da avenida e no intervalo raso do canal favorecia um desligamento e induzia - recordando o depoimento de Carmela Gross - a uma resistência da subjetividade diante do grande corpo urbano e suas estruturas.

Circunscrita nesse universo de dúvidas, nenhum entorno seria mais apropriado para a realização de nossa conversa que a pequena ilhota do canal assoreado, por onde iniciamos a descida ao leito do Dilúvio. Em meio ao som dos carros velozes na avenida e o ruído mais próximo da água corrente, tudo nos sugeria fluxo de tempo, precariedade, efemeridade, consciência e vida.

O que fazer com estas ilhas de consciência que emergem, espaçadas, de nossa ação como artistas? Como operar esse complexo que não encontra correspondência em nenhuma das formas correntes de apresentação pública da arte?

Não se sabe ao certo. Sabe-se, entretanto, que formatos são decorrentes de tomadas de consciência, ou talvez, de sensibilidade. Parafraseando o artista Hélio Ferverza, pode ser que a arte reflita uma maneira de reagir ao estado de adversidade mais amplo de nossa condição humana, social e histórica, rompendo aí um espaço de sobrevivência. Este espaço de respiração e crítica talvez esteja sendo produzido em cortes transversais efetuados no aqui e agora, cortes de direções, durações e configurações complexas. Isso, evidentemente, demanda tempo para constituir um conjunto de proposições e operações visíveis na situação contemporânea. Lentamente, a pluralidade das formas de produção de conhecimento, sistemas poéticos e articulações críticas sobe à tona e, em algum momento, estabelece uma operação sobre a adversidade.

Utopia?

Intuo, ao chegar ao final deste ensaio, que a utopia não desapareceu por completo do horizonte da arte com o final do Modernismo, mas que ela nos alcança transformada. Evidentemente, as imagens derivadas de *Muro*, *Registros de Sangue* e *Encontro no Intervalo*, por exemplo, não comporiam um retrato da utopia nos moldes do início do texto. Não poderiam, pois não se distanciam - sua origem e local de inscrição são o aqui e agora. Subterrânea, deslocada do lugar nascente e puro ao qual estamos impossibilitados de acessar, a utopia talvez sobreviva em pequenas brechas imediatas, rompendo nichos em espaços que já habitávamos antes.

Notas

¹ PENDERS, Anne-Françoise. *En chemin, le land art*. TOME 2: REVENIR. La lettre Volée: Bruxelles. 1999. Traduzido do francês pela autora.

² (...) “*There’s no exit, no road to utopia, no great beyond in terms of exhibition space*”. Robert Smithson: *the collected writings*, p 190. University of Califórnia Press: Los Angeles. 1996.

³ Idem, p 154. in *Cultural Confinement*

⁴ Exposição realizada por Luz María Bedoya e Maria Helena Bernardes na Galeria Obra Aberta, em Porto Alegre, em novembro de 2002.

⁵ *Encontro no intervalo*, em parceria com André Severo, Porto Alegre, agosto de 2002. A esse respeito, ver segmento final do presente ensaio (*Dilúvio e considerações finais*).

⁶ Carta datada de 11 de setembro de 2002. Conservo a grafia e formatação original de Luz María Bedoya.

⁷ Areal é um projeto em arte contemporânea que realizo em co-autoria com o artista plástico André Severo. O projeto viabiliza a produção de trabalhos de artistas convidados e a publicação da série de livros Documento Areal.

⁸ *Eu e Você – Karin Lambrecht*, André Severo e Maria Helena Bernardes (org.), Documento Areal 1, Edunisc, Santa Cruz do Sul, 2001. O livro contém relatos de participantes, textos críticos e imagens do trabalho realizado em uma estância próxima de Bagé, no Rio Grande do Sul, em maio de 2001. Tomo emprestado do livro o título *Eu e Você* para referir-me ao trabalho de Bagé, diferenciando-o dos demais *registros de sangue* de Karin Lambrecht.

⁹ Por ocasião de exposição retrospectiva das obras da artista no Museu de Artes do Rio Grande do Sul.