



## ENSAIO PARA UM BALÉ DAS RUÍNAS

YanaTamayo. UnB

**RESUMO:** O presente artigo busca iniciar uma discussão sobre os significados possíveis para a recorrente presença de imagens de ruína na contemporaneidade. Mais especificamente, examinamos a ruína nas imagens de representação do Modernismo e do espaço urbano como personificação máxima do conceito de ruína contemporânea. Para além de uma análise crítica da produção de imagens de ruína, reiteramos de alguma maneira sua relevância como tema na atualidade ao examinar como elas se inserem no campo da produção artística em relação ao conceito de dispositivo de Giorgio Agamben.

**Palavras-chave:** Ruína; espaço urbano; arte contemporânea; dispositivo; coreografia.

**RESUMEN:** *En este artículo se pretende iniciar un debate sobre los posibles significados de la presencia de las imágenes de la ruina recurrentes en la actualidad. En concreto, se analiza la ruina en imágenes de la representación de la modernidad y del espacio urbano como una personificación máxima del concepto de ruina contemporánea. Más allá de un análisis crítico de la producción de imágenes de ruina, de alguna manera reafirmamos su relevancia como un tema de hoy mediante el examen de cómo encajan en el ámbito de la producción artística en relación con el concepto de dispositivo de Giorgio Agamben.*

**Palabras clave:** *Ruina; el espacio urbano; el arte contemporáneo; los dispositivos; coreografía.*

### Fragmento e ruína

Não é recente um fascínio exercido pelas ruínas e pelas imagens de decadência sobre a humanidade. A ruína transformada em imagem, representação, tornou palpável a consciência do tempo e de nossa existência sobre a Terra. Ela nos lembra de que só existimos enquanto percebemos o tempo.

A pintura oitocentista francesa viu na obra de um Hubert Robert (Paris, 1733-1808) uma produção contaminada pelo Romantismo alemão de um Caspar David Friedrich (Greifswald, 1774 – Dresden, 1840) para quem já se impunha um conflito entre a percepção da arrogância da humanidade em seu caminho racionalista e o peso da História.

O Barroco oitocentista francês traz em seu cerne uma visão romântica da ruína, vendo na corrosão das grandes obras da humanidade pelo tempo a redenção e possível reconciliação do homem com a natureza. O sociólogo alemão Georg Simmel (Berlim, 1858-Estrasburgo,1918), em 1911, também reforçaria essa ideia de reconciliação em seu ensaio “A ruína”:

Este balanço singular entre a matéria mecânica, pesada, passivamente resistente à pressão e a espiritualidade enformante, que impele ao alto, quebra-se, no entanto, no instante em que o edifício rui, pois isso não significa outra coisa senão que as meras forças da natureza começam a predominar sobre a obra humana: a equação entre natureza e espírito desloca-se em favor da natureza. Este deslocamento toma-se de uma tragicidade cósmica que na nossa percepção leva qualquer ruína para a sombra da melancolia, pois o desabamento aparece agora como a vingança da natureza pela violação que o espírito lhe impingiu, por meio da formação segundo sua imagem<sup>1</sup>.



Hubert Robert. *Imaginary view of the Grand Gallery of the Louvre in Ruins*.  
115 x 145 cm. 1796.

Não podemos deixar de lembrar a grande contribuição de Kurt Schwitters (Hannover, 887 – Ambleside, 1948) para a instauração, a partir de sua mais conhecida obra, *Merzbau* (elaborada entre 1921-1937), de uma “poética do precário”.<sup>2</sup> Schwitters foi um dos primeiros de sua geração a introduzir mais conscientemente no interior da obra os fragmentos e detritos gerados pelo cotidiano moderno, pela indústria e pela vida urbana. A palavra “Merz”, transformada em conceito pelo artista – que se auto intitulava um artista-Merz – era originalmente um pedaço de anúncio do “Kommerz und Privat Bank”, onde apenas se podia ler a sílaba “Merz”. Schwitters definia sua arte Merz da seguinte maneira:

No fundo, eu não compreendia porque não se podia utilizar em um quadro, com o mesmo direito com que se usam as cores fabricadas pelos comerciantes, materiais como velhas passagens de bonde ou bilhetes de *métro*, pedaços de madeira desbotados, *tickets* de vestiário, restos de barbante, raios de bicicleta, em resumo: todo o velho *bric-à-brac* que habita os depósitos de entulho ou o monte de lixo. Havia nisso, de certo modo, um ponto de vista social, e, no plano artístico, um prazer pessoal. Em última instância, havia, principalmente, este. Dei a minha nova maneira, fundada no princípio do emprego desses materiais, o nome de MERZ, tirado da segunda sílaba da palavra KOMMERZ<sup>3</sup>.

Ora, a despeito das inúmeras diferenças que podem ser listadas entre as intenções de Schwitters com relação aos dejetos gerados no seio da produção da mercadoria e as motivações dos artistas que retomam a discussão do fragmento e da ruína numa perspectiva pós-utópica, podemos compreender que toda a discussão em torno da modernidade girará também em torno do sistema de produção e exploração capitalistas.

Em um recente artigo publicado na revista especializada *ThirdText*, a pesquisadora Gemma Carroll examina o legado da *Merzbaude* Schwitters em termos mais ambiciosos: para ela, o artista teria operado, não apenas uma apropriação de novas imagens da modernidade, comum às vanguardas, mas sim, uma exploração mais profunda proveniente da fundamentação dos novos sistemas de informação e tecnologia, da maneira como funcionavam em circuito, de como eram controlados e, em seguida, descartados<sup>4</sup>. Logo, poderíamos identificar, ainda no Modernismo, um embrião da consciência de uma efemeridade inerente ao fetiche da mercadoria também vinculado ao sistema de produção da arte.

### **Contradições da *ruinscape* contemporânea**

Historicamente, uma relação mais estreita entre a paisagem da cidade (ou da cidade como paisagem) e seus habitantes se dá no século XIX, como observou muito atentamente Walter Benjamin com o surgimento dos Panoramas e da deriva:

Os panoramas anunciam uma revolução no relacionamento da arte com a técnica e são, ao mesmo tempo, a expressão de um novo sentimento de vida. O morador da cidade, cuja supremacia política sobre o morador do campo tantas vezes se manifesta ao longo do século, tenta trazer o campo para a cidade. Nos panoramas, a cidade se abre em paisagem, como mais tarde ela o fará, de maneira ainda mais sutil, para o *flâneur*<sup>5</sup>.

A observação de uma produção artística contemporânea que se concentra em torno da cidade como paisagem e das ruínas dos projetos modernos são uma

constante na presente pesquisa. Quando me refiro a estes projetos, podemos abranger a partir deles toda uma gama de transformações experimentadas entre Europa, América do Norte, América Central e América do Sul ao longo do século XX e que determinaram razoavelmente o destino da arte e da vida política.

No Brasil e em outros países da América do Sul, assistiu-se durante a década de 60 a golpes que impediram a conquista da emancipação política e econômica, além de contribuir para uma dinâmica configurada pela dependência dos grandes centros econômicos. De uma maneira ou de outra, após a II Guerra, vimos uma sucessão de interrupções de projetos utópicos e revolucionários tomarem de assalto à credulidade humana na utopia.

Tornou-se manifestou cotidiano ainda mais fragmentado e mediado, assim como também pudemos constatar o surgimento de uma nova experiência do tempo e do espaço; agora, marcados pela ausência de modelos e narrativas programáticas em que todas as instâncias da vida estariam submetidas a dispositivos<sup>6</sup> de exposição e captura dos sujeitos, sustentados numa ideia de “transparência”<sup>7</sup> que terminou por subjugar qualquer autonomia.

Ora, se lidar com a noção de fracasso é uma constante para a maioria dos artistas vinculados a uma produção em que a vida urbana tornou-se assunto ou espaço central de acontecimentos, poderíamos também pensar a própria cidade como um excelente exemplo da jornada moderna de busca pela prosperidade e auto superação, ideias estas que ajudaram a erguer uma hegemonia capitalista<sup>8</sup>.

É notável como o sistema de produção cultural e artístico assimilou nos últimos 20 anos esses conteúdos relativos ao fim das narrativas modernas e como boa parte da produção atual evidencia a sensação de abandono dos espaços públicos, seja em seu aspecto humano, seja em seu aspecto material.

Precisamente, é na década de 60 que começam a ser produzidas as séries fotográficas de tipologias arquitetônicas “sem autor” de Bernd e Hilla Becher, pais da Escola de Dusseldorf onde se formaria toda uma linhagem artística de peso para a fotografia contemporânea. Suas visões do mundo da produção capitalista são embrionárias para uma tradição de observação dessa paisagem construtora de ruínas e, talvez, por que não dizer do nascimento uma nova “poética do abandono”.

Uma paisagem em constante transformação produz constantemente ruínas; a atuação especulativa do mercado imobiliário contribui com bastante eficácia neste processo de produção de espaços de ruína que são explorados exaustivamente, não apenas por fotógrafos e artistas profissionais, mas também nas redes sociais de fotografia. A ruína foi assimilada de tal forma, com tanta facilidade, que se faz necessário que reflitamos sobre seus possíveis significados na sociedade do capitalismo cognitivo.

É pensando numa dinâmica da crise que nos propomos a discutir a possibilidade de estarmos falando da herança moderna de um espaço em ruínas.

Também não é nova uma transformação na abordagem da subjetividade dentro da produção artística contemporânea: gradualmente, vimos ocorrer uma diminuição da importância de um sujeito-indivíduo alternando-se com uma ascensão dos discursos que apontam cada vez mais para um sujeito inserido em meio ao grupo, à coletividade. Ascendem pontos-de-vista que apontam na direção de uma circunstância coletiva, que atua sem distinções, dissolvendo o que antes era a marca de uma subjetividade facilmente identificada com o sujeito no Romantismo, ou mesmo, na década de 80/90, com a ascensão de um discurso da especificidade cultural e de gênero<sup>9</sup>.

Em muitas imagens que já estamos habituados a ver, a presença dos vazios de ruínas industriais se sobrepõe à presença humana, mostrando paisagens desoladas, corroídas pelo abandono no tempo em que se confundem nostalgia com certo incômodo de ver tais imagens reproduzidas em grande escala.

Num texto escrito em 1991, o historiador da arte e curador catalão Jorge Luis Marzo<sup>10</sup> discorria sobre a presença da ruína nas artes visuais no período pós-muro:

Vamos a presentar la cuestión de la ruina como un modelo de construcción presente en la actualidad, y que, aceptando su validez, es necesario analizar dadas las actuaciones que hoy en día engendra. Como ruina, ciertamente no entendemos simplemente las manifestaciones o huellas del pasado sino la condición de memoria que hoy está presente en la creación, y los mecanismos que ofrece al artista.<sup>11</sup>

Marzo nos oferece a partir de sua reflexão um panorama do que se seguiria como construção de novos modos de olhar e de representar essa realidade do

fragmento, da fluidez, da incerteza e da multiplicidade de discursos. A ruína como “condição de memória”, como apontado no texto pelo autor, nos conduz diretamente para a obra de Walter Benjamin e de sua noção de produção histórica. No entanto, Marzo opõe à ideia de ruína a noção de congelamento ou “existência em suspensão” para designar o lugar e momento de produção no qual insere sua fala:

La ruina como construcción, el fragmento como material y fin, es visto ya no dentro de un sistema (...) sino como un signo desprovisto de hogar capaz de validar – aunque no siempre – la concepción histórica, social y crítica del artista contemporáneo. El término congelación nos sirve de subrayado a la actual concepción del arte como monumento a conservar – al menos por algunos –, de la misma manera que la naturaleza, la historia o la ciencia son hoy considerados reductos que a toda costa es necesario acotar y en que hay que emprender oportunas acciones ecológicas. (...) Pero la congelación, mirada por su reverso más desdibujado, no debe entenderse en una acepción de muerte o desaparición del arte, sino en un sentido de “existencia en suspensión”, susceptible de poder ser vitalizado en un futuro, a través de los propios trozos que hayan quedado.<sup>12</sup>

Não por acaso, é na década de 1990 que floresce toda uma vasta produção filosófica, crítica e artística em que se poderia ver despontar a inquietação diante do fim da Guerra Fria, da dissolução do bloco socialista e das utopias modernas revolucionárias<sup>13</sup>. A partir desse momento, é possível dizer que assistimos a um franco retorno da ruína como tema entre os artistas contemporâneos.

Nesse contexto, oportunamente, não poderíamos deixar de citar uma obra da artista Martha Rosler realizada em 1993, *How Do We Know What Home Looks Like?* Neste vídeo, a artista promove um passeio pelos corredores da Unité d'habitation de Firminy-Vert, um enorme edifício modernista residencial projetado por Le Corbusier, e inaugurado em 1967 logo após sua morte. O projeto foi encomendado a Le Corbusier seguindo as previsões demográficas dos anos 50, que sugeriam um aumento populacional significativo na cidade para a próxima década. Foram projetados 3 blocos, com 3.500 apartamentos no total; com a crise econômica que se abateu, muitas fábricas foram fechadas, a população estagnou na metade do previsto e apenas um bloco foi executado. Com a morte do arquiteto no mesmo ano de inauguração, foi sucedido por seu discípulo Andrew Wogenscky que o inaugurou em 1967. De 414 unidades, um máximo de 320 apartamentos ocupados foi alcançado por volta de 1973.

A ala Norte do edifício, onde a artista filmou suas sequências, foi justamente a parte que foi fechada após ser quase inteiramente abandonada por seus moradores

durante a década de 80. A ala estava fechada há mais de 10 anos quando a artista realizou seu filme mostrando os corredores ainda com a decoração original da década de 60 e, em meio a entrevistas, apontando o abandono e a ausência do elemento humano. Com essa obra, Martha Rosler direciona uma crítica ao conceito de escala moderno, além de também confrontar os conceitos de humano em si, ou a própria noção de humanidade que perpassava o ideário moderno em Le Corbusier.

E ainda não teríamos mudado totalmente de assunto. Mas, por que razão? Em que contexto essas imagens de ruína estariam sendo produzidas hoje, quase à exaustão, passados mais de vinte anos da queda do muro de Berlim?

A questão da temporalidade (super)moderna se torna central, ainda nos anos 90, trazida à tona pelas obras dos alemães Michael Wesely (Munique, 1963) e Frank Thiel (Kleinmachnow, 1966). A decomposição das camadas da arquitetura (como se vê em várias fotografias de Thiel) ou as longuíssimas exposições de Wesely registrando o processo de transformação de uma Berlim pós-muro são parte da produção de um imaginário específico em torno da cidade, ou dessas *ruinscapes* que se propagam com alguma vitalidade.

É possível inferir a partir desses exemplos de proliferação de imagens da decadência urbana, que inclusive a ruína teria sido assimilada, digerida, incorporada numa espécie de vocabulário visual, e capitalizada na atualidade. Ora, mas o que essas imagens desoladoras, de uma modernidade em ruínas, apontam como lugar de futuros possíveis para a humanidade? Onde estaria o sujeito diante da ruína? O que significaria tamanha valorização – pelo menos estética – da ruína urbana?

Alguns autores, como o britânico John Cunningham, têm elaborado há algum tempo uma discussão sobre esse possível “charme das ruínas”<sup>14</sup> que apreendemos hoje através da arte e do imaginário a respeito da cidade.

Para Cunningham, a discussão iniciada por Walter Benjamin em *Paris, capital do século XIX* é um importante marco para que possamos repensar o valor da ruína hoje. Se Benjamin detecta na modernidade e no desenvolvimento das forças produtivas atreladas à cultura moderna (por exemplo, as passagens, as grandes exposições e o surgimento dos panoramas) a construção de sua própria ruína,

podemos perceber na contemporaneidade a insistente presença da força dialética que inspirava sua crítica dos novos tempos:

Todos esses produtos estão a ponto de serem encaminhados ao mercado enquanto mercadorias. Mas eles ainda vacilam no limiar. Desta época é que se originam as passagens e os interiores, os salões de exposição e os panoramas. São reminiscências de um mundo onírico. A avaliação dos elementos oníricos à hora do despertar é um caso modelar de raciocínio dialético. Por isso é que o pensamento dialético é o órgão do despertar histórico. Cada época não apenas sonha com a seguinte, mas, sonhando, se encaminha para seu despertar. Carrega em si o seu próprio fim e – como Hegel já o reconheceu – desenvolve-o com astúcia. Nas comoções da economia de mercado, começamos a reconhecer como ruínas os monumentos da burguesia antes mesmo que desmoronem<sup>15</sup>.

A revisão que nos propõe Cunningham está justamente apoiada sobre a imagem da justaposição dialética proposta por Benjamin entre passado e presente como forma de compreensão histórica; não haveríamos herdado, em sua opinião, o luxo do capitalismo da mercadoria deixado pelas passagens do século XIX, muito pelo contrário. A ruína contemporânea exacerbou ainda mais a exploração aliada ao desenvolvimento tecnológico, como é possível averiguarmos nos novos parques industriais chineses que hoje fabricam tudo o que circula no mundo.

O autor propõe que examinemos a grandiosidade espetacular dessas imagens da ruína contemporânea avaliando se, em realidade, não seriam, em sua monumentalidade, tão arrogantes em sua representação do declínio como sempre o foram como locais de produção e reprodução social<sup>16</sup>. Ou seja, precisamente, necessitamos avaliar o real valor da ruína e dos vazios dentro da cultura do espetáculo; Cunningham questiona essas imagens também como produtoras de um sublime aurático que termina por produzir um efeito espetacular imersivo similar ao dos grandes desastres naturais<sup>17</sup>.

Podemos avançar mais um pouco ao refletirmos também sobre como essa estetização do abandono tem transformado o significado desses espaços no momento em que se reivindicam neles, através da nostalgia da presença humana do trabalhador operário, rastros para uma crítica anticapitalista.

### **Ruína e dispositivo**

A exemplo do que formula Kirstin Barndt em seu ensaio *Memory Traces of an Abandoned Set of Futures*<sup>18</sup>, Cunningham examina a capitalização da ruína



contemporânea e sua apropriação como capital simbólico, como ocorrido na Alemanha. Lá já existem, nas antigas áreas industriais do vale do Rhur e na parte oriental do país, museus industriais. Mas, como seria possível hoje transformar esses espaços abandonados numa nova “paisagem de afeto” através da preservação de um “cercadinho pós-industrial com passarelas, galerias de arte e suas ruínas perfeitamente preservadas”<sup>19</sup>? Uma das teses desenvolvidas por este autor é de que, justamente a não identidade de um espaço em ruínas com o dia-a-dia das operações e consumo do espaço é utilizada para reproduzir sujeitos essencialmente passivos – juntamente, é claro, com outros discursos e instituições tanto artísticas como econômicas<sup>20</sup>. Pensando dessa maneira, torna-se mais evidente a relação da ruína contemporânea com o conceito de dispositivo como atualizada por Giorgio Agamben:

(...) chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos (...).<sup>21</sup>

Se podemos identificar um dispositivo na maneira de produzir imagens que terminam naturalizando a destruição do mundo – depositando na passividade do sujeito contemporâneo a fertilidade da destruição – podemos também admiti-las como forma de naturalizar a decomposição do humano. O pessimismo inerente a essas imagens nos faz crer na ruína contemporânea como uma imagem do desejo do capitalismo contemporâneo, pois que constatamos a partir disso é o eterno retorno da fantasia da não-reprodução das engrenagens que mantém o seu funcionamento<sup>22</sup>. Aí residiria a imagem mais sedutora da ruína contemporânea, em seu descompromissado flerte com uma utopia da não-reprodução capitalista.

Mas, pensando nas contradições das imagens da ruína – moderna ou urbana – como desnaturalizar essa decomposição do humano no campo da produção visual?

## **Espaço moderno, ruínas e um ensaio para um balé das coisas**

É no sentido de discutir a ruína a partir do interior do processo de criação e de contextualizá-la segundo um paradigma mais local que gostaríamos de propor agora outro exercício de reflexão. A propósito da discussão iniciada sobre o conceito de ruína, gostaríamos de passar ao campo de produção poética e dos questionamentos lançados através dos autores citados que estamos considerando também como fonte de argumentação pertinente para pensarmos uma prática artística menos passível de ser capturada.

No ano passado em Madri, no ápice da crise econômica europeia, foi realizada no Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) uma exposição intitulada *Sinheroismos, por favor*<sup>23</sup>. A exposição lidava nitidamente em seu partido curatorial com a noção de ruína que tentamos desenvolver ao longo deste texto – pelo menos, podemos reconhecer no título o que tange as narrativas heroicas da modernidade. Nesta exposição, podemos identificar na abordagem do tema pelos artistas Sara Ramo (Madri – 1975), Iván Argote (Bogotá – 1883) e Teresa Solar Abboud (Madri – 1985) uma mudança de operação com relação às obras que citamos anteriormente em que o vazio e o abandono dos espaços figuravam de maneira central. Em suas obras, essa paisagem urbana, de crise, parece tornar-se secundária para dar primazia aos discursos presentes em seu componente humano como produtor desses espaços. Mesmo quando o corpo não está evidenciado e presente na obra, se torna presente através de procedimentos de desconfiguração da imagem cotidiana da ruína<sup>24</sup>.

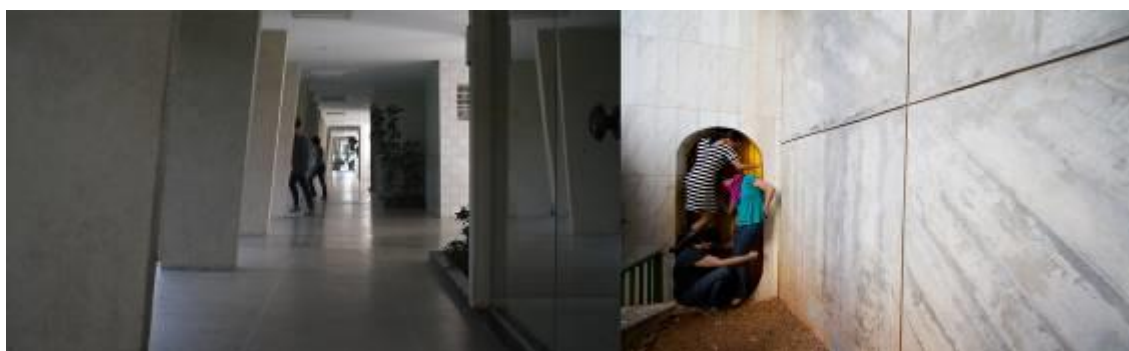
Seguiremos então com algumas ponderações a respeito de minha produção recente como artista visual tomando como ponto-de-partida um trabalho realizado pelo Grupo Entrebloco no ano de 2012. O trabalho é apresentado a fim de criar possibilidades de uma compreensão mais ampla, não apenas a respeito da obra isoladamente, mas das relações que a conectam a toda uma rede de produção de obras e ideias na contemporaneidade.

O trabalho em questão é o vídeo *A educação pela indisciplina*, do grupo Entrebloco. A obra foi exibida como uma vídeo-projeção durante a exposição

*Situações Brasília – Prêmio de Arte Contemporânea do Distrito Federal*, salão de artelocalpara o qual foi selecionado. Fazem parte do grupo os artistas Cecília Bona, Lina Frazão, Ricardo Theodoro e YanaTamayo.



Grupo Entrebloco. *A educação pela indisciplina*, 2012. Frame de vídeo. Vídeo-projeção. 4'53''.



Grupo Entrebloco. *A educação pela indisciplina*, 2012. Frame de vídeo. Vídeo-projeção. 4'53''.

Na projeção, duas imagens em movimento são contrapostas simultaneamente lado a lado de maneira a criar um diálogo entre as cenas e os corpos presentes. O vídeo é a junção, sempre em pares, de ações do grupo realizadas em pilotis de edifícios residenciais do Plano Piloto de Brasília durante um determinado período. Essas ações foram realizadas em edifícios residenciais de Brasília no intento de dialogar com o espaço e com uma possível nostalgia do “espaço moderno utópico”.

As linguagens do vídeo e da fotografia são predominantes na medida em que nos possibilita evidenciar o jogo de escalas com a sobreposição de planos, profundidade de campo e manipulações digitais. A maioria dos vídeos são *loopings* ou animações *stop motion* com poucos frames, como os *gifs* animados que buscam ressaltar apenas momentos de maior tensão nas imagens. A fotografia e o vídeo viabilizam nossas experiências que necessitam do registro para existir, na medida em que não trabalhamos exatamente com performance; são ações que só existem enquanto imagem. São ações efêmeras na paisagem que buscam criar um ponto de

vista específico para que estas possam ser percebidas como tal e os corpos como desenho, unidade de medida, ou mesmo como organismo vivo a ativar a paisagem.

Uma bola dourada que vem deslizando sozinha pelo chão está ao lado de uma cena em que quatro pessoas esticam seus corpos entre duas árvores, unidas pelas extremidades do corpo, até alcançarem a outra ponta. Nesta última cena, um recurso de “colagem” digital foi utilizado para repetir os corpos na ação, até completar a imagem, já que não poderia ser realizada apenas por quatro pessoas. No vídeo, é revelada uma espécie de coreografia em que os objetos e corpos buscam criar relações diversas com o espaço ao redor e com os outros objetos em cena.

O espaço é o da cidade, espaço público e particularizado. É um espaço marcado pela presença da arquitetura e de uma determinada mentalidade que marca a construção do espaço moderno no Brasil. No entanto, se vivemos um tempo em que a vida cotidiana parece se uniformizar cada vez mais nos centros urbanos, de alguma maneira partilhamos muitas das características desse modo de vida urbano que se propaga pelo mundo: precário, construtor, destruidor, produtor de cheios e de vazios, veloz, ruidoso etc.

De um lado temos o espaço urbano, arquitetônico, ideológico, marcadamente modernista e utópico, e de outro, os corpos que buscam imitar seu sentido de repetição, seriação, simetria e geometria. O corpo insinua o desejo de seguir instruções de uma cartilha pedagógica para a realização de uma missão educacional<sup>25</sup> que parece não se cumprir, pois não seguem à risca seus preceitos. Os corpos erram; logo, fracassam a missão, o heroísmo, e a grandeza de uma ação coerente e contínua. Os corpos parecem “errar” os passos dessa coreografia dada pelo espaço. Uma dimensão criada a partir do campo da dança se mistura a outros vocabulários, já conhecidos no campo das artes visuais. A bola dourada está solta no espaço do piloto e dança sozinha, não há crianças para chutá-la ou mesmo ninguém que a conduza.

Seria então uma proposição final deste artigo lançar mão do conceito ocidental de coreografia para pensar em possibilidades de criação de outras alegorias para as imagens de ruína. A dimensão da presença humana como

catalisadora de eventos contraditórios que também delineiam relações de afeto com o espaço de paradoxo inerente à ruína pode representar um campo fértil para um pensamento artístico voltado a criar futuros possíveis em comum.

Como observa André Lepecki, a noção tradicional de coreografia pode ser comparada à noção de dispositivo como desenvolvida por Agamben:

Estranhamente poderosa, essa “qualquer coisa” dotada com as capacidades de capturar, modelar e controlar gestos e comportamentos corresponde, certamente não por acaso, à definição daquela invenção estética-disciplinar da modernidade por excelência, a coreografia. Disciplina que pode ser entendida precisamente como um *dispositivo* (ou aparato) *de captura* de gestos, de mobilidade, de disposições e de tipos de corpos, de intenções e de inclinações corporais, com o intuito de os colocar a serviço de espetaculares exibições de corpos em presença (...)<sup>26</sup>

O que vamos sugerir aqui com relação ao campo de produção de imagens é: poderíamos começar a esboçar rotas de fuga desses dispositivos ou aparatos de captura ao pensar nas possíveis fissuras disciplinares que existem entre uma linguagem e outra, além de suas relações históricas com seus próprios modelos de captura de sujeitos. A utilização da coreografia como uma alegoria possível para subverter a própria ideia de obediência inerente ao seu conceito tradicional surge no vídeo *A educação pela indisciplina* sugerido pela impossibilidade de seguir suas prescrições, ou mesmo, sua “marcação” prévia. Os corpos “erram” e propõem outras formas de aderência e mesmo de utilização do espaço da arquitetura moderna – no Brasil, um espaço sagrado onde se depositaram grandes expectativas com relação à construção de um projeto nacional.

Nisto residiria uma reafirmação da presença do humano – em oposição às ausências que caracterizam a produção contemporânea de imagens de ruína discutidas anteriormente – como forma de gerar imagens de espaços ativados pelos corpos, ou mesmo pelo dinamismo da vida contemporânea que não deixa de coexistir em meio à ruína. Precisamos avaliar como poderíamos experimentar uma nova postura do sujeito-artista diante dessa temporalidade sem que nos fixemos na paralisia da observação de uma ruína e de vazios cheios de aura.

## NOTAS

<sup>1</sup> SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 1998. p. 137-144.

<sup>2</sup> CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977, p.33.

<sup>3</sup> Ibid. p.35-36.

<sup>4</sup> CARROLL, Gemma. "The RuinandtheRuined in theWorkof Kurt Schwitters". *ThirdText*, Volume 25, Issue 6, 2011. SpecialIssue: *Ruins: Fabricating Histories of Time*.

<sup>5</sup> BENJAMIN, Walter. "Paris, capital do século XIX". In: KOTHE, Flávio (Org.). *Walter Benjamin*. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985, p.34.

<sup>6</sup> Mais adiante, abordaremos de maneira mais clara e utilizaremos no texto o conceito foucaultiano de dispositivo, como citado por Giorgio Agamben em *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

<sup>7</sup> Aqui caberia utilizarmos a imagem do "Panóptico" idealizado pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham ao final do século XVIII, e invocado por Michel Foucault em sua análise da "Sociedade disciplinar" realizada em *Vigiar e Punir*. Bentham criou um modelo de prisão circular em que todos os locais onde houvesse presos poderiam ser vistos por um observador central, dando a este, através da transparência do espaço, um controle total do que ocorria ali. No entanto, a ideia de transparência também surge na arquitetura moderna como um dado considerado positivo por contribuir com uma maior integração da edificação com seu meio circundante.

<sup>8</sup> Um bom exemplo desse "espaço moderno" na experiência do crescimento das cidades, seria uma definição de Marshall Berman: "Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia". In BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.24.

<sup>9</sup> Um bom exemplo é a análise empreendida por Hal Foster em "El artista como etnógrafo" sobre essa produção que emerge reivindicando na voz da alteridade cultural uma operação transformadora da realidade. Foster escreve suas premissas em paralelo ao texto de Walter Benjamin, "O autor como produtor". In FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. Trad. Alfredo BrotonsMuñoz. Ed. Akal, Madrid, 2001.

<sup>10</sup> Jorge LuisMarzo (Barcelona, 1964) é historiador da arte, curador, escritor e professor da Escola Elisava e da Universitat Pompeu Fabra.

<sup>11</sup> MARZO, Jorge Luis. *La ruina: el arte en la era de su congelación*. Barcelona: QUAM, 1991. Disponível em <http://www.soymenos.net/> e acessado em 02/04/2013.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> DILLON, Brian. "Decline and Fall: tracing the history of ruins in art, from 18<sup>th</sup>-century painting to 21<sup>st</sup>-century film". *Frieze*, Issue 130, April, 2010.

<sup>14</sup> CUNNINGHAM, John. "Boredom in theCharnelHouse: Thesison 'post-industrial' ruins". In *Variant*, Issue 42, Winter 2011.

<sup>15</sup> BENJAMIN, Walter. "Paris, capital do século XIX". In: KOTHE, Flávio (Org.). *Walter Benjamin*. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985, p.43.

<sup>16</sup> Livre tradução do original: "The visual tropes are thoseoftheemptyspace – there are rarelypeoplephotographed in suchimages – andanyhumanityisexhibitedbythe trace oftheirpastpresence. Tothiscanbeaddedanemphasisuponthemonumentalityofthe ruins ofcontemporarycapitalism as being as overbearing in their decline as theyeverwere as sites ofproductionand social reproduction." In: CUNNINGHAM, John. "Boredom in theCharnelHouse: Thesison 'post-industrial' ruins". In *Variant*, Issue 42, Winter 2011.

<sup>17</sup> "The ruins ofourpresentlendthemselves in thesevery formal, panoramicandusually monumental imagestoan aura ofthe sublime that-like natural disasters – provide a compellingimmersivespectacle."Ibid.

<sup>18</sup> BARNDT, Kirstin, "Memory Traces ofanAbandoned Set of Futures", in HELL, Julia and SCHONLE, Andreas (Ed), *Ruins ofModernity*, USA: Duke University Press, 2010.

<sup>19</sup> Livre tradução do original: "It'sworthnotingthat in Germanythe industrial detritusoftheRurhrvalleyandthe mining areasoftheex-StalinistEasternpartofthe country havealreadybeentransformedintosuch a museumofFordism. In anessayuponthis, KirstinBarndtgoessofartowriteof a "transformationofthesubject" fromworkertoleisured (orunemployed) consumerand a "new landscapeofaffect" producedthroughtheaestheticisationofderelictionand its preservation as a post-industrialplaypenwithwalkways, artgalleriesandperfectlypreservedruins."Ibid.

<sup>20</sup> Livre tradução do original: "The presumed non-identityof a ruinedspacewiththedaytodayoperationsofspatialproductionandconsumptionisutilised – alongsideotherdiscoursesandinstitutions, artistic as well as economic – toreproduceessentially passive subjects." Ibid.

<sup>21</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009, p.40.

<sup>22</sup> Livre tradução do original: "(...) theseimagesofcorrodedfactoriesandtrashedapartmentblockssuggest a fantasyof a everreturning non-reproductionofthecogthatkeepproductionrevolving." In: CUNNINGHAM, John. "Boredom in theCharnelHouse: Thesison 'post-industrial' ruins". In *Variant*, Issue 42, Winter 2011.

<sup>23</sup> Em março de 2012 teve lugar no CA2M – Centro de Arte Dos de Mayo, em Madri, uma exposição intitulada *Sinherosmos, por favor*, com trabalhos dos artistasIvánArgote (Bogotá, 1983), Sara Ramo (Madri, 1975) e

Teresa Solar Abboud (Madri, 1985). A curadoria de Tania Pardo é homônima do livro de Raymond Carver, poeta e contista norte-americano conhecido também por ter tido seu livro *Short cuts* filmado e dirigido no cinema por Robert Altman.

<sup>24</sup> Para conhecer um pouco dos trabalhos dos artistas, acessar site do CA2M, disponível em <http://www.ca2m.org/es/exposiciones-antenoires/2012/sin-heroismos-por-favor> e os vídeos com a fala dos artistas em <http://www.youtube.com/watch?v=Kl7SZ1Xgw3E>, <http://www.youtube.com/watch?v=NqdZz4twFd4> e [http://www.youtube.com/watch?v=rq\\_CSaw96YY](http://www.youtube.com/watch?v=rq_CSaw96YY)

<sup>25</sup> Aqui nos referimos ao Modernismo enquanto programa estético e, no caso brasileiro, como programa vinculado às ideologias construtivas que levaram à construção de Brasília. A “educação” a que nos referimos no título do trabalho se vincula a uma suposta educação pela “boa forma”, conceito utilizado pela teoria da Gestalt para se referir ao teor funcional de uma determinada forma.

<sup>26</sup> LEPECKI, André. “9 variações sobre coisas e performance”. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Vol. 2, No 19, 2012.

## REFERÊNCIAS

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

BARNDT, Kirstin, “Memory Traces of an Abandoned Set of Futures”, in HELL, Julia and SCHONLE, Andreas (Ed), *Ruins of Modernity*, USA: Duke University Press, 2010.

BENJAMIN, Walter. “Paris, capital do século XIX”. In: KOTHE, Flávio (Org.). *Walter Benjamin*. Trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

CARROLL, Gemma. “The Ruin and the Ruined in the Work of Kurt Schwitters”. *Third Text*, Volume 25, Issue 6, 2011. Special Issue: Ruins: Fabricating Histories of Time.

CUNNINGHAM, John. “Boredom in the Charnel House: Thesis on ‘post-industrial’ ruins”. In *Variant*, Issue 42, Winter 2011.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

DILLON, Brian. “Decline and Fall: tracing the history of ruins in art, from 18<sup>th</sup>-century painting to 21<sup>st</sup>-century film”. *Frieze*, Issue 130, April, 2010.

FARIAS, Agnaldo e HUG, Alfons (orgs). *Brasília: ruína e utopia*. Catálogo de exposição da 25ª Bienal de Arte de São Paulo. Exposição Satélite. Centro Cultural Banco do Brasil: Brasília, 2002.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Ed. Akal, Madrid, 2001.

LEPECKI, André. “9 variações sobre coisas e performance”. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Vol. 2, No 19, 2012.

---

LEPECKI, André. "Choreography as Apparatus of Capture". In: TDR: The Drama Review. Volume 51, Number 2 (T 194), Summer 2007, pp. 119-123.

MARZO, Jorge Luis. "La ruina: el arte en la era de su congelación". Barcelona: QUAM, 1991. Disponível em <http://www.soymenos.net/> e acessado em 02/04/2013.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.

SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 1998.

### **Yana Tamayo**

Artista visual e pesquisadora. Graduiu-se em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da UFMG (2003), tem especialização em Teoría y Práctica en Artes Plásticas Contemporáneas pela Universidad Complutense de Madrid (2005) e Mestrado em Arte pela Universidade de Brasília (2009). É doutoranda na mesma instituição e linha de pesquisa. Vive e trabalha em Brasília. Desde 2003 expõe regularmente e em 2012 integrou o grupo Entrebloco.