

1. Falar que vivemos em um mundo superpovoado de imagens já se tornou um truísmo, e mesmo disciplinas acadêmicas relativamente jovens, como os Estudos Visuais, partem desse pressuposto. Com essa afirmação em mente, te pergunto, para começarmos nossa entrevista, como se deu, em linhas gerais, a formação da tua própria “cultura visual”. O que visualmente te chamou e chama a atenção? Gostaria que discorreses um pouco sobre como percebes essa jornada pessoal de formação do próprio olhar, considerando o tipo de “matéria visual” com a qual já te deparaste.

As respostas, talvez, exijam um certo deslocamento da questão porque, menos relevante do que uma arqueologia pessoal da imagem, é a estrutura pela qual esta se organiza, e uma pergunta de prelúdio:

Qual a função de um artista visual (e a construção de seu imaginário) em um período de hiperinflação da imagem?

“Em uma hora nós produzimos mais imagens do que em todo o século XVII”. Este comentário de Peter Greenaway¹ sugere, por exemplo, que a minuciosa dedicação que uma gravura de Dürer recebia, ao ser observada por seus contemporâneos, certamente não mais existe entre os nossos. Há uma ânsia da imagem, e nesta ecologia da reprodutibilidade técnica nenhuma imagem parece relevante o suficiente a ponto de não poder ser substituída por outra, e assim sucessivamente. Logo, a questão que nós, como artistas visuais, nos fazemos é: que tipo de imagética um artista deve gerar para ficar simultaneamente à margem deste ecossistema e em seu cerne?

Esta pergunta – e o tipo de questão que nos interessa – talvez seja consequência da cultura visual que constituiu nossa formação. Apesar de termos crescido assombrados pela imagem, não somos nisso muito diferentes de nossos pares geracionais: uma mescla de referências pop (desenhos animados, histórias em quadrinhos), filmes variados, reproduções de obras de arte em livros com baixa qualidade de impressão (e muitas vezes em preto e branco) e, mais recentemente, a rápida evolução da oferta visual fornecida pela internet.

Porém, o que mais reiteradamente nos interessou, e nos fundou como artistas, é o que pode ser definido como *imagem ausente*. Isto é, algo que, apesar de dedutível, passível de uma configuração mental específica aproximada, pode se

¹ Comentário feito em uma palestra no evento Fronteiras do Pensamento realizado em Porto Alegre em 2007. Essa informação certamente já está desatualizada, dada a proliferação de dispositivos de produção e compartilhamento de imagens.

arranjar de diversas formas plausíveis e prescindir de uma visualização direta. Uma imagem mental polimorfa e evasiva presente na literatura fantástica (como ilustração, o Orla de Maupassant), mas também na especulação científica (e das pseudociências) de alguns fenômenos de causa imprecisa (por exemplo, o universo antes do *big bang*). A tradição Romântica entende que o invisível se manifesta através do visível. Há, também, um inegável neoplatonismo nesta concepção, onde uma imagem ideal que nunca se apresenta é substituída por uma constelação indeterminada de outras em permanente câmbio.

Logo, a formação de nosso olhar, nossa cultura visual mais emblemática, totêmica e, por consequência, nossa poética, é decorrência de uma imagem imprecisa que não se encerra em si, tende a não conter seu fluxo – e serve como índice ou signo polissêmico para outras imagens em uma troca promíscua, uma imagem-labirinto (não é coincidência que esta definição particular de imagem também poderia ser aplicada ao erotismo e às especulações sobre a morte).

Tunga, um tardio protagonista Romântico (ou um antecipado Neorromântico), que tem também fundações poéticas no fantástico, afirma sobre a imagem em sua obra:

Não acredito que eu faça imagens (...) Acredito que imagens são geradas a partir das estruturas que o trabalho constrói. Portanto, essas estruturas geram imagens que por sua vez tem potência de irradiação capaz de capturar e de evocar histórias, narrativas e figuras. Esta estrutura é o que faz o artista².

Portanto, nossa concepção visual é da *imagem mistério*, ou fantasmática, que mesmo quando se apresenta ao observador, este desconfia de sua existência. É um ver para descrever, e esta descrença é a função da imagem e uma forma de entendimento mais íntimo e basilar: uma imagem-convite à especulação, pois ela existe através das conexões que estabelece, dos seus vestígios, de sua força gravitacional. Walter Benjamin, ao pensar a aura, nos ajuda no entendimento de nossa (da Ío) cultura visual mais essencial:

O que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de

² Tunga em entrevista a Felipe Scovino. SCOVINO, Felipe. *Arquivo Contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. Pags.192-193.

verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho³.

2. Há um fenômeno recorrente na história da arte que me interessa em particular e que se encontra na origem deste projeto, o dos chamados “revivais”. O revival da arte greco-romana pelo Neoclassicismo é bastante conhecido; outro caso de destaque, no século XIX, é o florescimento do interesse pela pintura de gênero holandesa e espanhola, interesse que migra da escola realista para a institucionalização acadêmica. Há um sem-número de revivais na história da arte moderna, e a tendência continua perceptível nas correntes contemporâneas, ainda que agora possamos pensar em revivais mais abrangentes, que podem se referir não apenas aos domínios da história da arte, mas ainda aos de inúmeras outras áreas suscetíveis de serem incorporadas pela arte atual, como as ciências. Considerando que hoje somos todos também “observadores de revivais”, não apenas no mundo das artes, mas ainda em outros territórios da cultura, te ocorrem exemplos de artistas que trabalham com algo recuperado do passado, em sentido mais geral (um tema, uma forma, uma ideia, uma técnica), ou especificamente com revisitações à história da arte? Nos exemplos que escolheste te parece que essa relação com o passado que os artistas estabelecem em suas obras poderia ser um fim em si mesmo (um retorno nostálgico ou uma recuperação da memória, por exemplo), ou seria antes um meio para a proposição de questões diversas (sendo aqui os elementos do passado usados como peças disponíveis para a construção de novos sentidos)?

Podemos pensar dois modelos temporais para a História da Arte (entre outros possíveis). O primeiro modelo, que chamaremos de spenceriano⁴, possui uma ideia subjacente de evolução, segundo a qual cada momento histórico de algum modo supera o anterior. Este conceito parece mais evidente e aceitável nas ciências e explícito nos dispositivos tecnológicos. Neste modelo, quando uma teoria, por alguma razão específica, é abandonada, desaparece do corpo de seu campo e entra em sua história. À ciência, de modo geral, não interessa o que era e sim o que é, por mais momentâneo que o seja. Este modelo spenceriano evolutivo (lembrando que a ênfase de Darwin é adaptativa, o que é sensivelmente diferente) parece desconfortável quando aplicado às artes, porque esta, através de seus agentes, se insurge continuamente. E o sintoma mais evidente deste processo é o surgimento dos revivais.

³ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 170.

⁴ Inspirado nas ideias de Herbert Spencer. SILVERS, Robert B.(Org). *Histórias Esquecidas da Ciência*. Ed. Paz e Terra, 1997.

Outro modelo seria o do Torus⁵ (modelo em que a Ío pensa sua poética): zona de um espaço-tempo cosmológico, não simpático à linearidade, em que a arte se modifica sincrônica com o mundo (sua ideologia e tecnologia) em *chronos*, enquanto estabelece trilhas ou rastros com diversas temporalidades e espaços, seu *kairós*. Neste modelo não existe o revival *a priori*, os agentes se conectam indefinidamente, apesar de passível de largas elipses de tempo e lugar. O vírus nos serve de alegoria para esse modelo (o meme seria outra opção), por contemplar em sua natureza a inatividade, a suspensão, retornando à vida quando há condições ambientais propícias. Neste modelo, a arte não revive, apenas desperta de seu sono.

Quando Picasso, na fase azul, ativa El Greco, é porque uma tecnologia poética está à margem do tempo e aberta a conexões ou contágio. Um artista, ao agenciar elementos do Barroco (como a Ío faz, por exemplo), gera um Barroco ucrônico, estetizado e esvaziado de sua ideologia – uma vez que parece impossível ao artista emular as condições e perspectivas sociais e históricas que levaram ao Barroco, tendo acesso apenas à sua aparência. Com isto, o artista gera um modelo de Barroco simplificado e manipulável (mas não um simulacro). Uma teoria sobre o Barroco, por consequência, cria um Barroco como uma tecnologia válida e passível de aplicação. O revival seria então, o outro nome destas conexões e transmutações, e a própria natureza deste modelo em que a há um presente e um passado contínuo, em fluxo e se transformando.

Logo, este tempo-espaço é como um sabor, ou um jogo de armar, passível de combinações insuspeitas. Ao reinstaurar uma temporalidade, um artista não altera o tempo⁶, mas a percepção e a concepção de seus pares sobre ele. Neste processo, é produzida uma paralaxe histórica, geradora de uma visão anacrônica e, em gradações diversas, ficcional: um tempo alternativo, mas real em sua virtualidade e em sua imanência, palco onde o artista estabelece e é investido de uma genealogia com esta temporalidade, na qual deposita simpatia e da qual ele é

⁵ Torus é “uma superfície plana cujas bordas opostas são conectadas (...) que pode ser vista na lógica de jogos de videogame antigos, nos quais um personagem se movimenta por uma tela plana mas, ao sair pelo lado esquerdo, volta imediatamente pelo direito ou vice-versa, como se ambos estivessem interligados”. CATTANI, Laura. *O Estranho Equívoco de A. Hilzendeger Feltes: A convergência de narrativas impossíveis*. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais. PPGAV – IA – UFRGS. Porto Alegre, 2012.

⁶ Pelo menos que o saibamos – pois, se o fizesse, não o saberíamos, pelas questões de paradoxo. Não é mesmo, McFly?

agente entre seus pares (voltamos à alegoria do vírus). Neste momento, para nos lembrar de que vivemos na arte a simultaneidade do tempo cosmológico do modelo do *Torus* e o tempo circadiano de nosso corpo, recriamos Novalis à nossa frente, e ao abrir seus lábios, ele diz (em bom português):

Tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada uma traz consigo, inscritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação”. A escrita literária se estabelece, assim, como decifração e reescrita dos signos de história escritos nas coisas⁷.

Julgamos que, sob estas condições, todo artista é uma *máquina de tempo* (todos nós o somos, apenas nos artistas isto se evidencia com mais clareza) estabelecendo ligações ininterruptamente, conscientes ou não. Assim, o revival seria apenas uma caricatura deste processo multicíclico – afirmação esta feita sem nenhuma intenção pejorativa pois, às vezes, uma caricatura é mais reveladora e precisa sobre a identidade de um indivíduo ou grupo do que análises formais. Em resumo, os revivals são os fenômenos extremados que sinalizam estes alçapões.

3. Não me parece exagero afirmar que a Internet alterou radicalmente o acesso que temos às imagens. Esse ambiente virtual permite a pesquisa e a descoberta de uma aparentemente infindável miríade de imagens das mais variadas naturezas, vinculadas à cultura popular ou à alta cultura, ou ainda o que James Elkins chama de imagens não-arte. Os tantos bancos de dados virtuais acessíveis através da Internet permitem, assim, um amplo acesso a imagens e a documentos que podem, em sentido geral, ser classificados como “históricos”. Em teu processo criativo que espaço ocupa a consulta a esse “museu imaginário” virtual, que torna sempre presentes o contemporâneo e o antigo?

A maior questão envolvendo o acesso a esse repositório virtualmente infinito (uma vez que está em constante expansão e é impossível abarcá-lo todo), é o processo de escolha de acesso às imagens. Existem, é claro, os meios diretos: movidos pelo interesse em uma obra ou artista específico, ou em determinado tipo de imagem, utilizamos um mecanismo de busca para encontrá-la. Ou ainda, buscamos em bancos de imagens específicos (acervo de determinado museu, por exemplo). Porém, essa forma de pesquisa “tradicional” é cada vez mais rara, devido a uma característica inerente à estrutura da rede: o seu próprio formato de rede. Ou seja, não há um caminho único e direto. Relacionamo-nos com um estímulo

⁷ RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente Estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009. p. 35.

constante de desvios, referências mais ou menos relacionadas à pesquisa original ou conteúdos totalmente díspares. Para a Ío, esse é o maior problema e a maior virtude desse tipo de pesquisa: ao mesmo tempo em que é quase impossível (para nós) concluir uma pesquisa – seja ela de conteúdo textual, imagético ou outro – sem passar por inúmeros desvios, é justamente neles que encontramos conteúdo instigante, fazemos conexões inesperadas, descobrimos novos artistas, pontos de vista, conjuntos de informações relevantes, etc. O tornar presente, no entanto, não nos parece ser algo provocado pela Internet, mas apenas facilitado por ela. Conforme mencionado na resposta anterior, as relações de tempo são maleáveis e subjetivas, e o papel da internet é apenas o de tornar acessíveis os conteúdos. Sua utilização e (re)significação são feitas no recipiente do conteúdo (vulgo artista/interagente).

Em nosso processo criativo, a consulta à internet passa por dois papéis antagônicos: intenso e escasso. Em um momento que antecede a realização de trabalhos, os bancos de dados são um bosque idílico. Um lugar de passeio e de diálogo com mortos e vivos. Não há um rigor metodológico, mas a liberdade da satisfação dos prazeres, das curiosidades pontuais. A fortuna crítica é uma espécie de *hobby*. Deve-se ressaltar que, de modo geral, dedicamos à internet mais características de *flâneur*, enquanto que os livros, com diz Caetano Veloso, “(...) são objetos transcendentais, mas podemos amá-los do amor tátil que votamos aos maços de cigarro”⁸ – logo, uma relação mais passional, profunda e ordenada. Na rede, disposições momentâneas geram blocos de afetos e pesquisas que se alargam inesperadamente. O interesse por feltro para um futuro trabalho, por exemplo, pode conduzir a Tunga, Beuys e Robert Morris, a fabricantes de feltro, a Deleuze, à história do vestuário, ao seu uso industrial e à fabricação de bichinhos infantis; mas também à bobagens desconectadas e percursos insuspeitos. Há nestas pesquisas uma disposição à deriva criativa, ao erro ou à total inutilidade. Mas, fundamentalmente, estes bancos de dados, como outros elementos na formação de um artista, servem para que ele forme uma espécie de instinto, um condicionamento que se manifeste abrangente, complexo e sofisticado quando lhe for exigido.

⁸ VELOSO, Caetano. *Livros*. Segunda faixa do álbum *Livros*, Gravadora Nonesuch, 1998.

Em um segundo momento, que envolve as maquinações diretas que conduzirão à realização da obra, este gênero de consulta se torna escasso. Ocorre apenas para retificar percursos – por exemplo, os plágios inconscientes – e inventariar soluções anteriores para um problema específico. Neste segundo momento, até mesmo uma atenção metódica, equivalente à que se dedica ao aprendizado de uma língua ou às pesquisas acadêmicas, atrapalha. É necessário, pelo menos para a Ío, um foco difuso: ficar parado olhando os elementos constituintes do trabalho, ou deixar estes equilibrados e suspensos entre sinapses (algo como uma incubação) para que o inconsciente nos brinde com soluções e associações inesperadas.

A consciência e aquele instinto referido anteriormente são cocheiros liberais. Com grande frequência a concepção fundamental dos trabalhos é rápida e, em alguns casos já nasce pronta, mesmo que sua realização exija a erosão desta ideia tão sólida pela grosseira realidade.

4. Gostaria agora que falasses sobre os teus próprios trabalhos, sobretudo sobre aqueles que, de um modo ou outro, lidam de algum modo com “materiais do passado” (documentos, tecnologias, referências visuais ou teóricas, ou mesmo temas tais quais a “memória”).

No percurso da ideia em direção de sua materialização como trabalho, não nos parece que lhe é dado o direito à inocência. Obras nascem do conflito com seus pares e, assim, moldam caráter. Seja por uma ordenação estética, o tipo de material, a lógica utilizada, o que se pretende abarcar e concepções de mundo contidas nelas, familiaridades vão sendo estabelecidas e abandonadas, a partir de um conjunto de critérios, que chamamos de poética artística. Este conduzir a obra na ionizante noosfera é administrar temporalidades e não permitir que uma obra seja derrotada pela insidiosa semelhança ou macaquear de um discurso já formalizado. Não cabe a uma ameixa originalidade, apenas um conjunto de índices que apontem suas virtudes. Uma obra é este índice de trajetos para desejos, referências culturais e similitudes possíveis. É uma orquestração de sua polissemia sem significado estável – e assim deve permanecer.

Não vemos normas que definam as categorias para que os trabalhos se manifestem. Cada um deles gera uma forma ideal ou um objetivo nebuloso que vai gradualmente se materializando (a metáfora da jardinagem seria bastante adequada). O tipo de lógica da criação e da estrutura (que muitas vezes não é

detectável na obra pronta) nos serve tanto para discutir suas temporalidades e genealogias como para organizar o trabalho plástico. A Ío tem, sim, uma certa constituição poética que define regras mais amplas que, de modo geral, são seguidas. Vamos comentar algumas destas antes de nos referir a exemplos específicos:

Temos certo despreço pela tecnologia quando ela é uma informação que se sobrepõe à obra e, por ser o cerne da mesma, está sujeita à obsolescência, correndo o risco de se tornar uma informação cultural que muda, de maneira imprevisível, de status e significado no decorrer do tempo.

Também temos uma lânguida preguiça a uma referência direta e indispensável a algo. Este endereçamento a outro espaço-tempo nos é fundamental, mas ele é o osso e só em condições excepcionais deve ser visto (em caso de fratura exposta ou decomposição). A citação deve ser mais uma fenotípiada do que um emblema, por nos remeter de forma vaga a qual ambiente ou ecossistema cultural ela pertence; ou como um jogo de sedução, no qual os sinais são ambíguos e esta própria zona nebulosa consiste em parte de seu mérito.

Anacronismo é outro princípio que louvamos. Em condições ideais, um trabalho deve ficar à margem do tempo, ser impreciso em relação ao momento histórico ao qual pertence. Logo, ele deve dialogar com seus pares e seu tempo com comedimento e com a educação que a vida civilizada exige, mas não mais que isto. É importante para uma obra viajar no tempo com segurança. Tom Waits lançou, em 1987, um disco chamado *Franks Wild Years*, que é exemplar para ilustrar este argumento: não parece um disco do anos 80, seria crível se disséssemos que ele tivesse sido lançado por um exótico indivíduo em, por exemplo, 1952, ou que outro de mesma estirpe o lançasse hoje. Se o cantor fosse negro isso também não seria inusitado – o que nos remete ao próximo item.

Nossa identidade pessoal não nos interessa enquanto uma informação pública nas obras. Se nos utilizamos como protagonistas, em algumas situações, é por conveniência técnica e com valor arquetípico, pois não nos interessa partilhar nossa memória particular, nossa vivência, não nos significa nada poeticamente o culto à personalidade, à individuação, à visão do artista como alguém no qual os acontecimentos tem algum significado especial (não que alguns artistas que o

façam não sejam fascinantes). Interessa-nos o denominador comum de nossas experiências, o quanto elas podem se transformar em uma tecnologia poética partilhável, um módulo. Mas nada impede de transformarmo-nos em personagens de nós mesmos, porque esta é uma memória de outra natureza.

Esta lista poderia ser ampliada, mas pode-se aceitar estas três regras como os principais parâmetros que utilizamos.

O tipo de lógica que será a seguir demonstrada através de alguns exemplos de obras é o que organiza a sua criação, sua estrutura, e muitas vezes não é detectável na obra pronta, mas tem a função de organizar seus significantes. Essa lógica é comum nos trabalhos da Ío e nos serve tanto para discutir suas temporalidades e genealogias, como para organizar o trabalho plástico. A História da Arte, mesmo sendo um gigantesco arquivo, está inserida em um banco de dados maior que é a História da Cultura e todo trabalho deve ser alocado em uma taxonomia, por mais fantasiosa que seja, para entender sua identidade.

O primeiro exemplo é um texto-obra de nome Passado Díptico.

Inicialmente, escolha um parente ou amigo mais velho que conte repetidamente uma mesma história que seja, sob algum aspecto, fascinante. Perceba suas inflexões, cada gesto e ênfase, escute a história atentamente até que você lembre cada detalhe.

Por alguns dias, esqueça completamente o assunto. E então, sem intenção precisa, evoque pequenas partes: um lugar e sua luz, uma pessoa envolvida, a temperatura, a textura de um objeto ou uma voz – como se fosse um pensamento involuntário, ou a lembrança sem sentido de um sonho.

Espere quarenta dias.

Um dia, casualmente, conte a história a alguém, reproduzindo cuidadosamente a forma que ela lhe foi originalmente contada – inclusive a entonação e os gestos – com uma única alteração: você está inserido nela. Procure lembrar a sua participação de forma concreta: sua reação aos acontecimentos, suas atitudes ou comentários.

Repita para pessoas distintas, com pequenas variações. Um dia, quando aquele que lhe contou a história pela primeira vez estiver narrando-a novamente, corrija-o gentilmente, ou acrescente um detalhe, lembrando-lhe de sua participação ou presença naquela ocasião. Insista quantas vezes for necessário.

Então, espere calmamente enquanto o passado é transformado.

O texto de Passado Díptico busca emular um conjunto de técnicas e tecnologias de áreas distintas, sem o objetivo explícito de paródia. Com a ênfase

nas propriedades visuais, imagens sólidas e passíveis de construção pelo leitor são articuladas (como em outros textos da Ío). Seu modelo textual é dos manuais de instruções de equipamentos, associados aos métodos para angariar simpatia de outrem. A sua ênfase na memória não é vaga e poética, mas parte de um conceito de *atribuição errada* de recordação para construir uma sólida memória falsa em seus pares. Faz, também, uma referência inócua ao Novo Testamento. Passado Díptico, por fim, tem pretensões de agenciar um comentário irônico sobre a má-fé de alguns processos históricos ou de grupos detentores de poder hegemônico ao sedimentar eventos específicos na memória coletiva.

Gramatologia é um tríptico de fotografias de três corpos femininos, mostrados parcialmente, com ênfase em suas cicatrizes. O título se refere ao conceito de mesmo nome de Derrida. Há uma aproximação entre a dimensão de arquiescrita do autor e as cicatrizes entendidas como signos gráficos de um acontecimento indefinido. Uma dimensão erótica e fetichizante está intencionalmente unida a uma morbidez ligada à iconografia dos martírios religiosos da cristandade. As representações pictóricas do barroco foram referências iniciais para a construção das fotos e se evidenciam em sua conclusão. Há, também, uma certa desidentificação da especificidade dos corpos, o que os estetiza, os coisifica e remete a uma das referências para a obra enquanto projeto: as bonecas de Hans Bellmer.

Princípios do Mundo é uma escultura de chocolate derretido sobre vidro e veneno de rato. Primeiro, o título – que, para a Ío, é fundamental para definir as regras pelas quais o trabalho será executado, uma forma benéfica de restrição que delimita o campo de atuação da obra – que ecoa um mundo cíclico não judaico-cristão, sendo que o veneno de rato é passível de apontar as condições inóspitas em que este gênese ocorre, como em nosso planeta em estado primevo. A palavra *princípios* insinua também uma discussão moral em relação à possibilidade traiçoeira de envenenamento. O famoso quadro de Courbet, de título semelhante (Origem do Mundo), é referido, com certo humor Duchampiano. O vidro é feito com pontas e bordas cortantes ressaltando as possibilidades de violência deste processo. O vidro revela e isola, permite o através – comum às situações eróticas. Há uma oposição entre o chocolate derretido e escorrido pensado em termos do informe (Bataille), de uma não-forma (Robert Morris) que pode se arranjar de

diversas maneiras ao escorrer, como um princípio orgânico, e o vidro geométrico como um princípio cultural. O chocolate, por seu cheiro intenso, possui valor escultórico não visível, por existir como um volume perceptível pelo olfato na sala e ativador das papilas gustativas, que não excluem a disposição ritual, ou depredativa, de comer a obra. O veneno possui uma força repressora, uma crueldade covarde e mesquinha que mitologiza esta cosmologia. Há nessa obra, como um princípio motor (desta e de muitas das obras da Ío) um equilíbrio ou uma tensão constante entre o *eros* e o *tânatos* que move este artefato cíclico.

5. Para concluirmos esta conversa, entre tantas outras tendências visíveis no complexo cenário da arte contemporânea, pensas que poderíamos identificar uma “globalização” do interesse pelo passado? Ou te parece que esse diálogo que alguns artistas estabelecem hoje com fontes mais antigas, com tecnologias obsoletas, com documentos históricos caracterizariam um fenômeno nacional, ou mesmo local?

Julgamos que este fenômeno tem mais a ver com uma realocação das identidades regionais em reação a um modelo econômico transnacional. A constituição de um estado-nação ou uma identidade nacional não é um processo que tenha se concluído em boa parte do planeta e ao qual esse processo de globalização, mais generalista e abrangente, se sobrepôs. Isto se reflete nas especulações sobre as identidades artísticas.

Tomemos os integrantes da Ío: Munir, particularmente, sabe que é brasileiro e gaúcho, mas provavelmente ficaria desconfortavelmente constrangido se precisasse explicar a alguém, de forma convincente, porque não comunga com algumas simplificações ou cristalizações destas identidades. Também descende de cafuzos, mamelucos, portugueses e austríacos, o que não lhe dá nenhuma homogenia étnica-espacial (o que, de modo geral, facilitaria uma suposta identidade). Laura, por outro lado, tem raízes familiares ítalo-arábicas, porém uma identidade particular moldada também pela influência da cultura francesa, por conta de seu histórico pessoal, o que durante certo tempo provocou um afastamento de sua identidade latino-americana, mais recentemente resgatada – não sem questionamentos e conflitos (é curioso observar que, para um francês, nós, brasileiros, não somos ocidentais⁹). Santo Agostinho afirma que ele sabe de que se

⁹ Comentário de Ernesto Neto em entrevista a Felipe Scovino. SCOVINO, Felipe. *Arquivo Contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. P. 178.

constitui o tempo desde que não precise explicar. Nós sabemos o que somos, desde que ninguém nos pergunte.

O modelo de indivíduo em um centro urbano (e também a de indivíduo em uma sociedade de consumo que atende demandas particulares e estratificadas) se dá ao abandonar as relações mais rígidas, que aqui chamamos de modelo-clã, em direção a uma identidade construída (ou impingida) por si mesmo. Não nos interessa avaliar aqui se identidade de um clã é mais ou menos legítima do que a que um indivíduo urbano agencia, o que nos interessa é que, para este último, as possibilidades de mudança e a fluidez identitária são exponenciais – em especial quando se inclui suas relações sociais e as redes telemáticas. Julgamos que, nesse cenário, (bastante simplificado na verdade) a ausência de identidades monolíticas (que pode ser bastante desconfortável) gera como subproduto o fato de que uma parcela considerável de seus agentes – dentre os quais alguns que serão artistas – busquem estabelecer as fundações de seus *sernomundoqueaconteceagora* através de vínculos, raízes que podem tanto ser etnicamente legítimas (“trabalho com intervenções no pampa em decorrência de minha ascendência Charrua”), como constructos, invenções de temporalidades, de genealogias.

Outra questão, que é paralela à anterior, se fundamenta na consideração de que cada período gera demandas específicas para uma população (ou um subgrupo), em uma equação estética (ou forma cultural) que inclui as suas vontades particulares, o seu conjunto de crenças, suas condições ambientais e os desígnios da história. Esses elementos podem gerar o que poderíamos chamar de modelos ótimos, isto é, formas definidas e reconhecíveis de um grupo ou de um período. Alguns destes modelos ótimos, em um universo capitalista, poderíamos dizer que são os *Top of Mind* da cultura¹⁰: identidades reconhecíveis por boa parte da população para a qual a vaidade da cultura é relevante. O simbolismo, o romance de cavalaria, o flamenco, o construtivismo ou samba são exemplos destas unidades. As redes telemáticas ampliaram este catálogo de unidades de cultura ao agregar acesso e dados a modelos ótimos que tinham representação regional e acesso mais restrito (em nossa perspectiva), como as pinturas Jodhpur da Índia ou a música dos balcãs de Goran Bregovic e seus pares, entre outros casos.

¹⁰ Há também os modelos *semióticos* e os *bem mais ou menos* que, nesta especulação, podemos desconsiderar.

O que nos interessa nesta equação é que nossa identidade tem uma dupla manifestação que, de um lado, tem uma relativa liberdade (maior que em outros períodos, pelo menos) para se construir identitariamente, de outro uma disposição natural de criar vínculos, laços familiares de afetos culturais, em um universo de complexas e múltiplas estruturas de disposição que nos ligue e nos torne parte de um grupo. Há a possibilidade curiosa de criarmos um clã de nossa invenção. Pegando novamente Munir como exemplo:

Concepções do Zen Budismo me foram muito influentes na juventude, não nego a casaca de veludo do Romantismo e os ambientes promíscuos e de um misticismo anacrônico do Simbolismo ou do Surrealismo, me fascina a lógica materialista de mundo despovoada de qualquer entidade (mas também a patafísica de Jarry ou a percepção de mundo de um Cortázar), ao mesmo tempo o valor arquetípico de certas mitologias e religiões me emocionam, assim como a música do Estoniano, Arvo Pärt. A lista pode se ampliar longamente, mas o que nos interessa é que a minha identidade se estabelece em uma curiosa ponte entre estas teorias culturais que são socialmente constituídas e que eu individualmente as assimilo (resposta da questão 1) através dos *modelos ótimos* (ou os *bem mais ou menos*, que para mim, individualmente, podem ser ótimos) e como se dá a digestão destas que recebe o pomposo nome de: Este Sou Eu.

Logo, por esta lógica, do indivíduo agente de sua identidade em um mundo flutuante e sem fundações regionais sólidas, sua identidade se dá pela construção de sua família sanguínea cultural, o conjunto de indivíduos, grupos e manifestações culturais que o constituem. Logo, este interesse pelo passado que a pergunta sugere é o interesse por desvelar a si mesmo, um si mesmo projetivo que se espelha e se espalha no tempo e no espaço e que o indivíduo constrói, em condições excelentes, indefinidamente. Afinal, a invenção de nossa identidade cultural é uma forma de *bootstrap* do Barão de Münchhausen.