

C B
H A

40º COLÓQUIO DO
COMITÊ BRASILEIRO
DE HISTÓRIA DA ARTE

PESQUISAS EM DIÁLOGO



40° COLÓQUIO DO
COMITÊ BRASILEIRO
DE HISTÓRIA DA ARTE

PESQUISAS EM DIÁLOGO

Realização



Co-realização



Universidade
Federal de
Uberlândia



**CBHA - Comitê Brasileiro de História da Arte
Fundado em 1972**

Presidente de honra: Walter Zanini (*in memoriam*)

Diretoria do CBHA (2020-2022)

Presidente: Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente: Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL)

Secretária: Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro: Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo (2020-2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Blanca Brittes (UFRGS)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire (UFBA)

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

Comissão de Organização e Comitê Científico do 40º. Colóquio do CBHA

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU / CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ)

Bianca Knaak (UFRGS)

Camila Dazzi (CEFET – RJ)

Eduardo Veras (UFRGS)

Fernanda Pitta (Pinacoteca do Estado)

Maria Inez Turazzi (UFF)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP)

Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL)

Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tadeu Chiarelli (USP)

Imagem da Capa

Sandro Ka, Imagem e semelhança, 2013. Gesso e borracha, 26 x 17 x 6 cm. Foto: Santo Clic

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (40: 2020)

Anais do 40º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Pesquisas em diálogo

(evento online), 7 -11 nov. 2020 (Organização: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2021 [2020].

375 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.40>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do XXXIX Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

Publicações, colóquios anteriores e demais informações estão disponíveis em:

<http://www.cbha.art.br/index.html>

Contato: cbha.secretaria@gmail.com



A precariedade das imagens: Clovis Aparecido dos Santos, Judith Butler e Livia Flores

Fernanda Pequeno, Universidade do Estado do Rio de Janeiro/ CBHA

Resumo

O texto aproxima algumas obras de Livia Flores e sua parceria com o artista Clovis Aparecido dos Santos (nas obras da série *Puzzleópolis*) do livro *Vida Precária*, da filósofa estadunidense Judith Butler. A partir da ideia de precariedade proposta por Butler, as análises interligam-se no sentido de discutir vulnerabilidades sociais e econômicas, fragilidades materiais e instabilidades formais acionadas pelos artistas e suas operações no campo da arte.

Palavras-chave: Livia Flores. Clovis Aparecido dos Santos. Judith Butler. Precariedade.

Abstract

The text brings together some works by Livia Flores and her partnership with the artist Clovis Aparecido dos Santos (in the works of the *Puzzleópolis* series) with the book *Precairious Life*, by the American philosopher Judith Butler. Based on the idea of precariousness proposed by Butler, the analyzes are interconnected in the sense of social and economic vulnerabilities, material fragilities and formal instabilities operated by artists and their actuations in the art field.

Keywords: Livia Flores. Clovis Aparecido dos Santos. Judith Butler. Precariousness

Butler, Clóvis, Flores

Livia Flores (Rio de Janeiro, 1959) começou a produzir arte e a integrar exposições na década de 1980. Em 1984 partiu para a Alemanha com bolsa da Fundação Konrad Adenauer para um período de formação na Academia de Artes de Düsseldorf após sua graduação na ESDI. No mesmo ano participou da importante mostra “Como vai você geração 80?”, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, que foi um marco para a sua geração. Em 1993, retornou ao Brasil para cursar mestrado e doutorado, tornando-se posteriormente professora e pesquisadora.

A artista possui uma poética experimental, não limitando seu repertório plástico a um suporte específico. Com obras em desenho, instalação, filme, vídeo e fotografia, Flores se interessa por relações com as margens na urbe. A partir de seu interesse pela cidade, suas paisagens, fluxos e habitantes, aproximamos alguns de seus trabalhos da abordagem de Judith Butler acerca da vulnerabilidade da vida. Em suas obras, Livia Flores explora instabilidades, tanto do ponto de vista existencial ou filosófico, quanto social, econômico e material. Ao embaralhar as relações centro-periferia na cidade contemporânea, se aproxima da noção de vida precária de Butler para abordar vulnerabilidades de ordens diversas.

Em seu livro *Vida Precária: os poderes do luto e da violência*, publicado em 2004 nos Estados Unidos e traduzido no Brasil pela editora Autêntica, em 2019, Judith Butler pensa sobre os discursos de violência e sobre o direito à vida e mesmo ao luto, abordando a precariedade do humano e salientando que determinadas vidas são mais vulneráveis do que outras. A partir das condições de maior agressão que se seguiram ao 11 de setembro de 2001, a filósofa questionou “o que pode ser feito como política de luto além de uma guerra”¹.

No segundo ensaio do livro, intitulado “Violência, luto, política”, Butler aborda como determinadas populações são mais suscetíveis à violência arbitrária do que outras. Em suas palavras, mulheres do terceiro mundo, populações lgbtqi+ e palestinos compartilham um risco maior de terem seus corpos violados e suas vidas exterminadas. Para atestar que certas comunidades estão mais sujeitas à violência, a filósofa parte da abordagem freudiana do luto e da melancolia para pensar numa política do luto, apontando que algumas vidas seriam mais enlutáveis do que outras. Ao se perguntar: “quem conta como humano? Quais vidas contam como vidas? E, finalmente, o que *concede a uma vida ser passível de luto*”², a autora salienta a vulnerabilidade do humano, visto que os corpos, em suas fragilidades, são também socialmente constituídos. Nessa direção, enuncia:

Não pretendo negar que a vulnerabilidade é diferenciada, que ela é distribuída diferentemente ao redor do mundo. Não pretendo nem mesmo supor uma noção comum do humano, embora falar em seu

¹ BUTLER, 2019, p. 10.

² Id, 2019, p. 40.

“nome” já seja (e apenas talvez) sondar sua possibilidade.

Estou me referindo à violência, à vulnerabilidade, ao luto, mas há uma concepção mais geral do humano com a qual estou tentando trabalhar aqui, na qual somos, desde o início, entregues ao outro, na qual somos, desde o início, mesmo antes da própria individualização, e em virtude de exigências físicas, entregues a algum conjunto de outros primários: essa concepção significa que somos vulneráveis àqueles que somos jovens demais para conhecer e julgar e, portanto, vulneráveis à violência; mas vulneráveis também a um outro tipo de contato, um que inclui a erradicação do nosso ser, de um lado, e o apoio físico para nossas vidas, de outro³.

No texto, Butler aponta a precariedade da vida quando nascemos, entregues aos (ou à falta de) cuidados de outros. Nesse sentido, a autora desenvolve posteriormente a ideia de que as diferenças geográficas e sociais salientam vulnerabilidades que são inerentes à vida humana, diferenciando o modo como tais vulnerabilidades são distribuídas ao redor do globo. Ao mesmo tempo, Butler aponta como a fragilidade é o que constitui o humano:

(...) Vidas são apoiadas e mantidas diferentemente, e existem formas radicalmente diferentes nas quais a vulnerabilidade física humana é distribuída ao redor do mundo. Certas vidas serão altamente protegidas, e a anulação de suas reivindicações à inviolabilidade será suficiente para mobilizar as forças de guerra. Outras vidas não encontrarão um suporte tão rápido e feroz e nem sequer se qualificarão como “passíveis de ser enlutadas”⁴.

A partir dessa perspectiva, poderíamos analisar várias obras de Livia Flores. Começemos, então, com a série *Puzzlepólis*, que ela produziu em parceria com Clovis Aparecido dos Santos (Avaré, 1960). Com o trabalho de 2002, inicia-se essa frutífera colaboração que vem se desdobrando em outros projetos, gerando inversões interessantes das relações entre centro e margem no sistema artístico contemporâneo. Livia Flores tomou contato com a produção de Clovis na Fazenda Modelo, iniciando, assim, um questionamento sobre a força centrípeta do sistema da arte, que canibaliza tudo.

Clovis era então morador da Fazenda Modelo⁵, abrigo municipal que

³ Ibid, p. 51.

⁴ Ibid, p. 52.

⁵ Na tese de doutorado de Giovanni Marcos Lovisi, de 2000, encontramos uma definição da instituição:

“A Fazenda Modelo é um órgão subordinado à Secretaria de Habitação da cidade do Rio de Janeiro, sendo fundada em 1984 com o objetivo de abrigar e ressocializar a população de rua, as famílias removidas de área de risco, desabrigados etc. Com a sua sede localizada na Ilha de Guaratiba, bairro situado na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, a Fazenda Modelo ocupa uma área de 46 hectares com oficinas profissionalizantes, hortas, carpintaria, serralharia, criação de gado e agricultura, onde são realizadas atividades que visam profissionalizar e estimular o retorno dos internos ao mercado de trabalho. A Fazenda Modelo tem 15 alojamentos para solteiros (cinco para mulheres e dez para homens), nove alojamentos coletivos familiares, além de um grande número de casas isoladas que abrigam famílias de moradores de rua. (...) A Instituição dispõe de profissionais especializados que realizam acompanhamento médico, psicológico e social aos internos.

A Fazenda Modelo abrigava 2.236 internos em março de 1999, número esse que se mantém relativamente constante durante os últimos dois anos em virtude dos seguintes fatos:

·o recolhimento da população de rua pela Instituição tem sido muito limitado nos últimos dois anos;

durante dezoito anos foi o destino para a população recolhida nas ruas da cidade. Localizado em Guaratiba, zona oeste do Rio de Janeiro, era um grande albergue administrado pela Secretaria de Habitação do Município que abrigava famílias, crianças, mulheres e homens solteiros cuja desativação iniciou-se em 2002. Nas palavras de seu então diretor, Marcelo Antonio da Cunha, em 1999, a sensação era a de que, ao assumir a direção da instituição, tinha se tornado “o prefeito da pior cidade do mundo”⁶. Em seu livro *No olho da Rua*, o médico apontou que:

A instituição, pelo projeto original, deveria funcionar exatamente como uma fazenda, com criação de gado, porcos e cavalos, apiário e terras onde os moradores pudessem plantar, garantindo assim a sua subsistência. Com o correr dos anos, seus objetivos foram sendo desvirtuados, sobretudo pela radicalização da política de recolhimento, implementada na cidade do Rio de Janeiro, de famílias de sem-teto e desocupados que perambulavam pelas ruas. O problema é que foi havendo uma superlotação e, junto com os mendigos, começaram a ingressar na fazenda foragidos da justiça, bandidos mesmo, que transformaram a instituição num verdadeiro valhacouto⁷.

As intenções que levaram à transformação da Fazenda Modelo (criada em 1947 pelo governo federal) em abrigo municipal em 1984 não eram ruins. Seu projeto era que funcionasse como centro de ressocialização para desabrigados através de “hortas comunitárias e oficinas de aprendizagem que viabilizassem seu reingresso no mercado de trabalho e a recuperação da cidadania perdida”⁸. Mas políticas públicas equivocadas transformaram radicalmente o projeto original, tornando a fazenda um “repositório de vidas naufragadas”⁹.

A biografia de Clovis Aparecido dos Santos é contada sinteticamente e poeticamente pelo curador Ricardo Resende no texto do catálogo de sua exposição individual¹⁰, realizada na galeria Estação (São Paulo) que, desde então, representa o artista. Resende enfatizou seu caráter de andarilho que, ao deixar Avaré, no interior de São Paulo, veio caminhando até parar no Rio de Janeiro. Hoje artista com trajetória reconhecida, na primeira década do novo milênio os trabalhos de Clovis ainda não circulavam no circuito artístico contemporâneo.

Suas obras - produzidas com poucos recursos, em papel machê ou a

·os indivíduos recolhidos das ruas passam a morar na Instituição;

·não houve aumento do número de leitos na Fazenda Modelo nos dois últimos anos.

Desse total de 2.236 internos, 960 eram solteiros, sendo 748 homens e 212 mulheres. A Fazenda abrigava 450 crianças com as suas respectivas famílias. Não foi possível obter dessa instituição outros dados sociodemográficos”.

(LOVISI, Giovanni Marcos. Avaliação de distúrbios mentais em moradores de albergues públicos das cidades do Rio de Janeiro e de Niterói. [Doutorado] Fundação Oswaldo Cruz, Escola Nacional de Saúde Pública; 2000. xiv, 167 p.

Disponível em: https://portaleses.icict.fiocruz.br/transf.php?script=thes_chap&id=00001607&lng=pt&nrm=iso

Acesso em: 01 dez. 2020)

⁶ CUNHA, 2008, p. 13.

⁷ Id, 2008, p. 15.

⁸ Ibid, p. 11.

⁹ Ibid, p. 11.

¹⁰ http://www.galeriaestacao.com.br/documents/Catalogo_Clovis_2015_baixa.pdf

partir da coleta de coisas e materiais ordinários, além de objetos do mundo - eram produzidas no âmbito de sua moradia na Fazenda Modelo. Restos da cidade, colhidos em andanças, refugos da construção civil e da propaganda política se somam a pedaços de brinquedo, arame e madeira, criando sua poética. Após o fechamento da Fazenda, o artista passou a integrar o Atelier Gaia, do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea - MBRAC, instituição museal dentro da Colônia Juliano Moreira que salvaguarda a obra de Bispo do Rosário.

Os integrantes do Atelier Gaia - muitos deles ex-internos da Colônia - encontram no ateliê um espaço de produção e reflexão sobre o próprio trabalho e os de outros artistas. Atuando também de modo terapêutico para aqueles que são usuários das redes de saúde mental, o Gaia e as políticas institucionais do mBrac integram as obras dos artistas ao circuito expositivo do próprio museu, de instituições parceiras e mesmo de galerias comerciais¹¹.

As obras: fragilidade e instabilidade

Puzzleópolis foi apresentado pela primeira vez no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto, localizado no Humaitá, bairro da zona sul do Rio de Janeiro. Na galeria do piso superior, foram dispostos no chão tacos de demolição reaproveitados e duas esculturas de Clovis: uma casa (hotel) de papelão na/o qual está escrito Miséria no topo, e um abajur dentro do qual uma pequena lanterna faz girar as palavras “cadeia alimentar”. No texto “Sentado al selado eu sorria: os trabalhos e os dias com Clóvis”, Livia Flores mencionou que a inscrição da expressão “cadeia alimentar” na lanterna (que já integrava o repertório de Clovis) foi ideia sua e que o artista posteriormente passou a incorporá-la em outros trabalhos:

A meu pedido, Clóvis faz girar essas palavras dentro da lanterna do abajur, signo de acolhimento doméstico e burguês, que habita as duas versões de *Puzzleópolis*. A partir da primeira, dezenas de lanternas com essas palavras inscritas passam a girar no ateliê de artes e artesanato da Fazenda Modelo, iluminando a lógica que naturaliza operações de captura capitalista. Esta proliferação inesperada permite pensar no estabelecimento de uma via de mão dupla, algo do meu trabalho é incorporado por Clóvis.¹²

Montados como um quebra-cabeça imperfeito, os tacos de madeira estavam soltos mas ajustados uns aos outros, formando padrões diversos com falhas. Tal fato salientou a fragilidade das peças de Clovis, uma vez que, ao andar sobre essa plataforma ruidosa, o espectador experimentava certa instabilidade. Ao propor que os espectadores caminhassem sobre tacos que carregam memórias de outras vidas e casas - fruto dos deslocamentos sociais, geográficos e simbólicos -, margens e centros foram tensionados.

¹¹ <https://museubispodorosario.com/atelier-gaia-2/>

¹² FLORES, 2018, p. 336.

Para chegar aos pequenos objetos, o visitante tinha que atravessar o chão da galeria, coberto por tacos que faziam barulho e se desordenavam na medida em que eram pisados. No texto em que aborda os trabalhos e os dias com Clovis, referido acima, Flores falou da primeira visita à Fazenda Modelo, em 2002, e como sem que ela soubesse “surgia puzzlepólis, a interrogação da polis como quebra-cabeça”¹³.

A partir do convite do curador Alfons Hug para integrar a 26ª Bienal de São Paulo com esse trabalho, Flores realizou novamente com Clovis Aparecido *Puzzlepólis II*, em 2004. Na escala da Bienal, foi possível expandir o trabalho em termos de área da instalação e aumentar a quantidade de esculturas de Clovis. Nesse caso, os tacos foram retirados, optando-se por utilizar diretamente o chão do prédio da Fundação Bienal, onde constituiu-se uma minicidade composta pelos prédios, carros e lanternas de Clovis. A opção por colocar um adesivo preto nas janelas do espaço expositivo salientou essa espécie de “cidade de tudo”¹⁴, que abarca a multiplicidade urbana.

As cinquenta e oito peças deslocadas da Fazenda Modelo para a Bienal de São Paulo criaram uma miragem de cidade, entendida como lugar de projeção e reflexão de imagens. Os prédios de Clovis na arquitetura de Oscar Niemeyer no Parque do Ibirapuera propõem rebatimentos de lugares como Rio de Janeiro e São Paulo dentro do espaço expositivo, criando espelhamentos que são salientados pelo ambiente escuro. Mas a opção por cobrir os vidros do prédio modernista não isolou totalmente a cidade em miniatura: a entrada de luz proveniente do exterior se somava às luzes dos prédios e carros, enfatizando a atmosfera proposta. Apartada dos fluxos urbanos pela mediação institucional da Fundação Bienal de São Paulo, a ambiência teve, assim, seu isolamento sublinhado pela pouca luz do ambiente, o que enfatizou seu aspecto onírico.

Trabalho de greve, de 2012, também lida com essas relações, ao utilizar cobertores - que aludem a Joseph Beuys e Robert Morris, mas também aos moradores de rua brasileiros. A combinação do tecido maleável com o gesso não possibilita a identificação do que está estruturando o que. Os “cobertores populares”, como são chamados, são formados por resíduos de materiais reciclados, como as fibras de poliéster. O contraste entre o cinza dos tecidos e o branco do gesso salienta a maleabilidade do cobertor e a rigidez do gesso, apontando um olhar oblíquo sobre a cidade, suas paisagens e habitantes. O trabalho se completa na montagem, uma vez que as peças são instaladas no espaço expositivo, mudando de configuração a cada exposição.

Produzida no âmbito de uma greve (a artista é professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro), a série complexifica relações sociais. Composto de peças tridimensionais (dimensões variáveis) e planares medindo 1,60 x 1,90m, *Trabalho de greve* nasce “de um desejo de pintura”¹⁵. Lidando com acabamento e inacabamento, os cobertores cinza são tomados como matéria

¹³ Id, 2018, p. 335.

¹⁴ Expressão de Italo Calvino no livro *Castelo dos destinos cruzados*, da qual a artista se apropria.

¹⁵ FLORES, 2019, p. 38.

escultórica em tensão com elementos construtivos precariamente moldados. Inicialmente, as interferências com tinta pva foram construídas por ações e gestos que acabaram por convocar a rigidez do gesso.

Rigidez relativa, diga-se de passagem, uma vez que o sisal é empregado para estruturar o gesso mas não impede fissuras, o que torna o material frágil e quebradiço. E, por mais que as peças tridimensionais tentem se impor, tendem a ruir, precisando da parede para se escorar. Essa ambivalência entre a construção e a iminência de sua queda parece pontuar determinado caráter da cultura brasileira, sublinhado por Lygia Pape. Em entrevista publicada em 1998, a artista enunciou:

O Brasil é feito de desastres permanentes. Quando alguma coisa cresce, aquilo passa a incomodar e é derrubado. Somos subdesenvolvidos por omissão. Com essa cultura tão rica e fantástica, nos autodenominamos Terceiro Mundo porque a gente constrói e destrói. [...] Construímos como Penélope tece, e alguém desmancha. Estamos sempre claudicando, por opção.¹⁶

Assim como os tacos de *Puzzlepólis* são oriundos de diferentes casas, também os cobertores empregados em *Trabalho de greve* são produzidos a partir de refugos urbanos. Apesar da alusão ao feltro de Beuys e Morris, o que salta aos olhos é o fato de que são formados por fibras de outros tecidos. Carregam simbolicamente, assim, memórias individuais e coletivas. Muito utilizados para doações, por seu preço acessível, esses cobertores marcam a paisagem urbana brasileira. Nas palavras de Flores:

Para mim, é essa história que os tacos carregam, que os cobertores carregam, não apenas como cobertor de morador de rua, mas também como cobertores que se constituem por infinitas peças de roupas que algum dia já foram usadas, essa reciclagem como uma espécie de história invisível, que está ali inscrita nesses materiais coletivos¹⁷.

A isso se soma o fato de que o procedimento de utilização de materiais provenientes de outros trabalhos é recorrente na poética de Flores. Nesse caso, a artista reacessou os cobertores que havia empregado em *Pilha*, de 2007, obra que integrou a exposição *Museu como lugar*, que previa a realização de intervenções no circuito expositivo do Museu Imperial, em Petrópolis. O trabalho de Livia - uma pilha de cobertores dobrados - foi instalado na vitrine da Sala Princesa Isabel, onde a Lei Áurea é exibida, e sobre a cama do casal, no Quarto dos Imperadores. Esse princípio organizador - dobrar e empilhar - operou no sentido da disponibilização desses objetos em estoque, questionando, de modo sutil e inteligente, aspectos

¹⁶ PAPE, 1998.

¹⁷ FLORES, 2019, op. cit., p. 45.

arraigados da história nacional.

Também crítico da monumentalidade é o trabalho *Exercício de memória*, realizado na área externa da Casa França Brasil, Rio de Janeiro, em 2016. A partir desse não-tecido (aglomerado de vários fios), a artista propôs o hasteamento de uma bandeira de quinze metros de comprimento no dia 19 de novembro. No calendário de efemérides nacionais, nesta data comemora-se o dia da Bandeira que celebra, desde 1889, a concepção desse novo símbolo republicano. Mas, apesar de sua robustez, a bandeira de Flores cede ao próprio peso e insiste em tombar. Sua realização em frente à instituição artística instalada num local com “peso histórico e alta carga simbólica” (palavras da artista) complexifica ainda mais a proposição.

2016 foi um ano chave para a história recente da política brasileira. Nesse contexto, o ato solene de Flores – o hasteamento – parece intuir os caminhos nacionalistas enviesados que a política brasileira e a simbologia da bandeira tomariam a partir de então. Nesse caso, a queda da enorme bandeira de feltro aludiria aos tombos recorrentes na/ da história nacional, apontando, tal como *Trabalho de greve*, uma falha ou fissura, a dificuldade de firmar-se ou mesmo a iminência da queda.

O uso de materiais não-nobres ou não tradicionalmente empregados na produção artística existe desde as vanguardas históricas como procedimento plástico, como em Picasso e Schwitters. Teve na figura de Marcel Duchamp (*ready-made*) um expoente, tornando-se recorrente desde a década de 1960. Mas tal opção toma delineamentos particulares nas propostas de Livia Flores: ao empregar materiais pobres, objetos quebrados, cacos e outros restos, a artista explora a fragilidade e a instabilidade de materiais, formas e imagens, invertendo lógicas de produção e consumo.

Assim como outros artistas da sua geração, como Analu Cunha e Cristina Salgado, Livia Flores possui atuação acadêmica, tanto por gostar do universo da pesquisa, quanto como estratégia de sobrevivência. Esse lugar de “artista-etc.” (Basbaum, 2004) é interessante pois permite alguma liberdade de produção em relação ao mercado e certa experimentalidade ao trabalho, ao mesmo tempo em que favorece determinadas possibilidades, como o uso dos mesmos materiais para produzir obras diferentes. Em sua poética, padrões se repetem ou são ligeiramente modificados. Quando o material volta para o ateliê, torna-se disponível para outros trabalhos e é assim que tacos, embalagens e cobertores reaparecem em séries oriundas de períodos diversos. Aqui o sistema é bruto¹⁸: Butler, Flores, precariedade e vulnerabilidade

No ensaio “Vida Precária”, que encerra o seu livro, Judith Butler partiu da noção de rosto de Emanuel Levinas, propondo uma ética com a alteridade. É nesse sentido que a autora constatou a possibilidade de anulação da vida e se debruçou

¹⁸ 10.000 etiquetas para uso privado ou público é um trabalho da artista de 2008 formado por adesivos com essa frase impressa em diversas cores. Foram distribuídos no âmbito de sua participação na exposição Morro das Artes, Paço Imperial, Rio de Janeiro. Por seu caráter efêmero, múltiplo e simples, tensiona a possibilidade de captura pelo sistema artístico.

sobre a questão de uma ética não violenta. A filósofa considerou o “rosto” “para explicar como os outros fazem reivindicações morais sobre nós, como nos endereçam demandas morais, demandas essas que não pedimos, mas que não podemos recusar”¹⁹. O rosto do Outro faz uma exigência ética e é no sentido das questões urgentes relativas à violência e à ética que Butler relaciona tal questão.

Para tal, a filósofa partiu da noção de endereçamento, abordando a importância de reinvestir as humanidades de autoridade. A autora se sentiu na obrigação de responder à provocação – ela narra um encontro no qual referem-se a outra reunião no âmbito universitário de que ninguém mais lê livros da área de humanas -, barrando, assim, a desvalorização das humanidades. Nesse enfoque, ela propõe um reinvestimento não somente do autor-sujeito, mas da relação com o Outro, afinal, nos endereçamos ao outro quando falamos:

A estrutura de endereçamento é importante para entendermos como a autoridade moral é introduzida e sustentada, se aceitarmos não apenas que nos endereçamos a outros quando falamos, mas que de alguma forma chegamos a existir, por assim dizer, no momento em que estamos sendo endereçados, e algo sobre nossa existência se mostra precário quando esse endereçamento falha.

(...) O que nos vincula moralmente tem a ver com a forma como somos endereçados pelos outros de maneiras que não podemos evitar ou prevenir.²⁰

As precariedades formais, sociais, poéticas e materiais das questões trabalhadas por Livia Flores - seja em suas obras individuais, seja nas colaborações com Clovis - remetem à abordagem que Butler empreendeu, ao tratar da vulnerabilidade do outro, aquela referente ao que “está em jogo na precariedade da vida”²¹. É desse modo que, a partir de territórios e vocabulários diversos, a artista explora as relações entre margens e centros na urbe e no campo da arte, operando em terrenos instáveis, ao mesmo tempo em que reaciona fragilidades.

Na “cidade de tudo” de Flores estão presentes paisagens, personagens e forças que descentralizam ou embaralham posições, colocando imagens de ponta cabeça. Ao propor espelhamentos e inversões, a artista lança olhares atentos sobre e a partir dos limiares. Coloca-se, assim, desperta para “o que é precário na vida de um outro, melhor, para a precariedade da própria vida”²². Se “aqui o sistema é bruto”, restam as saídas poéticas que levam em consideração o Outro. É desse modo que os empenhos éticos da artista acionam vulnerabilidades que reatestam: “o Outro é a condição do discurso”²³.

¹⁹ BUTLER, 2019, op.cit., p. 160.

²⁰ BUTLER, 2019, op. cit., p. 158-159.

²¹ BUTLER, 2019, op. cit., p. 182.

²² BUTLER, 2019, op. cit., p. 164.

²³ BUTLER, 2019, op. cit., p. 169.

Referências

BUTLER, Judith. *Vida Precária*. Os poderes do luto e da violência. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CARNEIRO, Lúcia; PRADILLA, Ileana. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

CUNHA, Marcelo Antonio. *No olho da Rua*. A vida na Fazenda Modelo, um dos maiores abrigos de mendigos do mundo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

FLORES, Livia. *Livia Flores*. ARTE BRA Vol. 5. Rio de Janeiro: Automática, 2012. Disponível em: http://www.automatica.art.br/livros/artebra_liviaflores2.pdf
Acesso em: 10 nov. 2020.

_____. "Sentado al selado eu sorria: os trabalhos e os dias com Clóvis". In *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n. 2, mai. 2018. Disponível em: <http://www.publilionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1070>
Acesso em: 12 dez. 2020.

_____. "E essa aranha aí, e esse raio de lua". Entrevista da artista concedida a Analu Cunha, Fernanda Pequeno, João Modé, João Paulo Quintella e Maria Moreira. In *Concinnitas*. Revista do Instituto de Artes da Uerj. Rio de Janeiro, n. 36, 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/47951>
Acesso em: 25 nov. 2020.

LOVISI, Giovanni Marcos. *Avaliação de distúrbios mentais em moradores de albergues públicos das cidades do Rio de Janeiro e de Niterói*. [Doutorado] Fundação Oswaldo Cruz, Escola Nacional de Saúde Pública; 2000. xiv,167 p. Disponível em: https://portaldeseres.icict.fiocruz.br/transf.phpscript=thes_chap&id=00001607&lng=pt&nrm=is
Acesso em: 17 out. 2020.

RESENDE, Ricardo. "Biografia" [Texto do catálogo da exposição de Clovis Aparecido dos Santos]. São Paulo: Galeria Estação. Disponível em: <http://www.galeriaestacao.com.br/pt-br/artista/91/clovis-aparecido-dos-santos>
Acesso em: 15 mar. 2021.

VELLOSO, Beatriz Pimenta & ZARANZA, Raylton. "Histórias fora da ordem: agenciamentos entre Livia Flores e Clóvis Aparecido do Santos". In *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, n. 23, julho-setembro 2018. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/est/v9n23/v9n23a18.pdf>
Acesso em: 31 jan. 2021.

Como citar:

PEQUENO, Fernanda. A precariedade das imagens: Clovis Aparecido dos Santos, Judith Butler, Livia Flores. *Anais do 40º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Pesquisas em Diálogos*, Evento virtual, CBHA, n. 40, p. 355-365, 2021 (2020). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.40.29>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.html>