



Fundação  
Cultural BADESC

# CRISTIAN SEGURA

ORGANIZAÇÃO  
ENELÉO ALCIDES E  
ROSÂNGELA CHEREM



Alcides, Eneléo e Cherem, Rosângela (orgs.)  
Cristian Segura  
84 p.

ISBN 978-85-66820-06-5

1. Catálogo de Arte Contemporânea.
2. Cristian Segura.

CDD 66820

# FUNDAÇÃO CULTURAL BADESC

## DIRETORIA EXECUTIVA

---

ENELÉO ALCIDES

DIRETOR GERAL

HELENA MAYER

DIRETORA ADMINISTRATIVA E FINANCEIRA

## CONSELHO CURADOR

---

EDUARDO ALEXANDRE CORRÊA DE MACHADO *desde 01/2019*  
PRESIDENTE DO CONSELHO CURADOR

PAULO RENATO VIEIRA CASTRO *desde 01/2019*

CRISTIANO SOCAS DA SILVA *desde 01/2019*

CONSELHEIROS

JUSTINIANO PEDROSO *até 12/2018*

OLÍVIO KARASEK ROCHA *até 12/2018*

LUIZ HILTON TEMP *até 12/2018*

LUCIANO DE MARCO *até 12/2018*

CONSELHEIROS À ÉPOCA DO EVENTO

## CONSELHO FISCAL

---

AMAURI EVALDO NAU *desde 08/2017*

JOSÉ HENRIQUE WAGNER *desde 08/2017*

RUI CARLOS CORDIOLI *desde 08/2017*

## EQUIPE DE PRODUÇÃO DA FUNDAÇÃO CULTURAL BADESC

---

BIANCA JUSTINIANO SANTOS *designer gráfico*

CAROLINA RAMOS NUNES *arte educadora*

KARINE JOULIE *produtora cultural, até 04/2019*

JONAS LAURIANO *administrativo financeiro*

FRANCHÊSCOLLI GOHLKE *estagiário cinema, desde 08/2018*

ELMADSON ALMEIDA *estagiário jornalismo, desde 08/2018*

## CATÁLOGO

---

### ORGANIZAÇÃO

ENELÉO ALCIDES

ROSÂNGELA CHEREM

### PROJETO GRÁFICO

BIANCA JUSTINIANO DOS SANTOS

ENELÉO ALCIDES

**VII** APRESENTAÇÃO  
ENELEO ALCIDES

**VIII** CRISTIAN SEGURA, TRÊS PONTOS PARA FALAR DE UM  
HÓSPEDE- ANFITRIÃO ROSÂNGELA CHEREM

**08** FOGO NO MUSEU: AVARIA E  
DESASTRE ANNA KAROLINE DE MORAES SILVA

**19** SISMO EN CHILE. EL MUSEO EN RUINAS: AS  
IMAGENS FORA DE LUGAR MARIO OLIVEIRA

**29** KRYPTÉ NUANCES DE RESSIGNIFICAÇÃO DA HISTÓRIA  
DA ARTE SEBASTIÃO GAUDÊNCIO BRANCO DE OLIVEIRA

**49** A INSTAURAÇÃO DA MEMÓRIA: PERTENCIMENTOS  
ARTÍSTICOS NOELI MOREIRA

**58** A OBRA RAYOS X E O QUE NÃO VEMOS QUANDO  
OLHAMOS UM QUADRO FLÁVIA PERSON

**70** O SUJEITO AUTOR: PROCESSO E PROCEDIMENTO  
NO ÂMBITO OBJETIVO RAFAELA MARIA MARTINS

**77** CRISTIAN SEGURA E MUSEUS: A DESCRIÇÃO  
DE UMA EPIFANIA SANDRA MAKOWIECKY



O que pode uma Instituição falar sobre um artista que conhece os bastidores de diversos museus e se dedica a pensá-los, mapeá-los, estranhá-los, dissecá-los, denunciá-los, salvuardá-los, reorganizá-los e, de todo modo, interferir em seu funcionamento como processo de sua própria produção artística? Cristian Segura, ao mesmo tempo em que está imerso no *modus operandi* da arte contemporânea, estabelece jogos de tensões entre o público e os espaços culturais, instigando ambos a repensar as formas de habitar os espaços da arte.

São inúmeras as intercorrências que atravessam os espaços culturais, sejam as políticas públicas previstas ou a forma de resolver as problemáticas cotidianas enfrentadas nos bastidores, as quais são tanto da ordem administrativa como artística. Nesse sentido, receber o olhar de um artista como Segura, que pensa obras específicas para museus e espaços culturais, possibilita a esses lugares outros modos de existir no circuito das artes, de se ver e de ser visto, ou seja, provoca o público e as instituições a revisitarem a forma como se relacionam com a arte contemporânea e seu circuito.

**ENELÉO ALCIDES**

DIRETOR GERAL DA FUNDAÇÃO  
CULTURAL BADESC

# CRISTIAN SEGURA, TRÊS PONTOS PARA FALAR DE UM HOSPEDE- ANFITRIÃO

ROSÂNGELA CHEREM

## I - COMO CRISTIAN SEGURA CHEGOU AO CEART?

Em 2010 eu dava um pequeno curso sobre História da Arte na UNIVILLE, cidade de Joinville, e Cristian Segura expunha seus livros de artista no hall da biblioteca, cuja problemática era referente aos próprios temas expositivos e museológicos. A professora Nadja Lamas nos apresentou e começamos uma interlocução. Em setembro de 2011 o artista veio como convidado do **Seminário Temático História da Arte como Operação de Hipertexto**. Assim, surgiram junto aos alunos do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV- CEART-UDESC, em Florianópolis), os primeiros entendimentos mais detalhados sobre o artista. Revendo os tópicos do Plano de Ensino, merece destaque os seguintes pressupostos desenvolvidos naquela ocasião:

1 - Cristian Segura (1976, Tandil, Argentina) é um artista que utiliza diversos materiais e procedimentos, sempre relacionados ao universo **próprio** da arte, seus diferentes espaços e injunções. De acordo com repertório de interesses, apresenta um percurso em constante experimentação, procurando rearranjar seu arquivo e ampliar o horizonte de suas soluções operatórias.

2 - Cristian Segura provém de uma linhagem artística do século XX, disposta a não se deixar apreender conforme um estilo, tema ou suporte, onde se reconhece de Duchamp a Flávio de Carvalho; bem como se

aproxima, embora sendo mais jovem, de uma geração que vai de Bruce Nauman a Regina Silveira. Neste conjunto inquieto e proliferante é preciso reconhecer com maior acuidade as interlocuções que se colocam em sua obra e como mesmas podem ser pensadas, considerando as diferentes camadas que envolvem a teoria e história e da arte.

3 - A noção de **hipertexto** pode ser abordada como um território onde incide o infinito das imagens que se desdobram e articulam através da linguagem. Trata-se de um campo de pensamento e criação em que não existem hierarquias, nem centro, onde a movência e as contaminações são constantes.

4 - Para fins deste Seminário, as considerações 1, 2 e 3 se desdobram em três perguntas: Em que medida a obra de Cristian Segura pode ser abordada como um hiper-texto? Sob quais critérios e contingências Cristian Segura processa a herança dos artistas apontados? O que é ímpar em relação ao seu processo poético e intransferível em relação aos seus procedimentos de execução?

Ainda revendo o Plano de Ensino de 2011, as obras do artista foram tratadas conforme o seguinte conteúdo programático e de acordo com cinco encontros:

### **1 - Museu, cidade e política ou como pensar a arte em sua relação com o espaço da pólis.**

70 ANOS DE MUSEU, 70 QUILOS DE CONFETE-2008- Instalação/ *site specific*

MACROcash- 2007- Objeto (maquete)

MUSEU DE PAPEL- 2006- Objeto (maquete)

PATINAR NO MACBA-2008- Instalação, objeto e vídeo

KM 0- 2006- Objeto/ intervenção urbana/ *site specific*

VIDROS QUEBRADOS- 2011- Desenho adesivado/ intervenção/ *site specific*

SUNUNU, SORO, ITAVERÁ- 2011- Desenho adesivado/ intervenção/ *site specific*

### **2 - Uma máquina portátil de produzir problemas ou pensar por metonímia**

COLEÇÃO HISTÓRICA DO MUSEO CASTAGNINO DE ROSARIO (2007) - Objeto/maleta/ livro sonoro

CHAVE MESTRA- 2002 - Objeto

VALISE DE EX- DIRETOR DE MUSEU-2003 - Objeto/maleta (maquete)

MUSEU JUAN B. CASTAGNINO DO ROSARIO-2005 - Livro recortado, objeto (maquete)

UM PATRIMÔNIO PROTEGIDO- 2005 - Livro recortado/ objeto

TOPOGRAFIAS COMPARADAS-2006 - Livro recortado/ objeto

### **3 - A questão da história da arte e da curadoria ou como repetir com diferença.**

FONT ART-2007 – Fonte tipográfica impressa em vinil, disponibilizada em computador com impressora.

UMA EXPOSIÇÃO QUE SE MOVE-2009 - Vídeos em ônibus públicos de Chile

ENTRE BIENAIIS- 2011 - Vídeos em aviões do Brasil

VIDEOARTE CLUB- 2007 – Instalação/ *site specific*/ vídeos

CABINA DE EXHIBICION AUDIOVISUAL- 2012 - Instalação urbana/ vídeos

### **4 - O trabalho das proliferações ou como fazer da obra um bloco multi-social/ multi- sensorial.**

MIRADOR URBANO. A EXPOSIÇÃO DO ESPECTADOR-2006 – Instalação/ *site specific*

CAMISETAS EMBALAGEM- 2007 – Objeto/ performance coletiva  
COLEÇÃO MERCEDES SANTAMARIA-2009 - Vídeo  
RESTITUIÇÃO TEMPORAL-2006 - Camisetas, performance  
CORRO NO MUSEU-2007 - Performance, vídeo  
MACG- 2012 - Performance, vídeo/ intervenção/ *site specific*  
ANTES DA EXPOSIÇÃO- 2010- Instalação/ *site specific*/ vídeo  
OLHO MÁGICO-2010 - Instalação /*site specific*  
A ESPERA-2008 - Vídeo

#### **5 - A questão da fatura e da poética ou como abordar linhagem, parentescos e referências**

TRIP-2004 – Espaço móvel de exibição/ vídeo  
MESA DE TRABALHO E REFLEXÃO [AUTORRETRATO]- 2009 - Objeto, fotografia  
VIVER UM MÊS COM O SALÁRIO DO DIRETOR DO MUSEU- 2008 - Poster  
O ATELIÊ- 2006 – Intervenção/ *site specific*  
FOGO NO MUSEU- 2010 - Desenho adesivado, intervenção *site specific*  
SISMO EN CHILE. EL MUSEO EN RUINAS- 2010 - Fotografias

Em 2012 os trabalhos dos alunos foram reunidos e publicados pela Editora da UDESC sob título CRISTIAN SEGURA E A POÉTICA DO COEFICIENTE, sendo que os tópicos desenvolvidos no conteúdo programático foram processados pela docente num capítulo introdutório, intitulado **Ex- orbitar o espaço. Notações para pensar a obra de Cristian Segura**. Seguiu-se uma dissertação de mestrado em 2013: **Cristian Segura, um artista de dispositivos: índice, simulacro e atlas**, de Joana Aparecida da Silva Amarante. Depois foi a vez da tradução do livro CRISTIAN SEGURA Y LA POÉTICA DEL COEFICIENTE, por iniciativa do artista, em 2015 na cidade de Tandil, com recursos oriundos de um prêmio para publicações do Ministério de Cultura da Nação Argentina.

As conversas foram mantidas, sendo que, sempre que possível, Cristian Segura continuava enviando notícias de suas exposições individuais em diferentes países, museus, bienais e residências. Em 2018 docente e artista concordaram que era hora de sentar para uma nova rodada de entendimentos sobre seu trabalho realizados entre 2011 e 2018. Então, este artista de temperamento solícito e direto, gentil e articulado, veio pela segunda vez como convidado para o **Seminário Temático História da Arte como Operação de Hipertexto**. Novas camadas de entendimento foram acrescentadas. A abordagem sobre o arquivo demandava maior atenção quanto às conexões com a história da arte argentina, europeia e latino- americana, bem como uma articulação entre a história da arte e a atualidade. Para além dos temas gerais, ligados ao ambiente do museu e à particularidade das obras, era o problema da linguagem em suas múltiplas faces que demandava uma reflexão.

Neste mesmo Plano de Ensino já era possível explorar com mais desenvoltura a trajetória do convidado e suas recorrências, tanto em relação aos interesses e sensibilidades poéticas, como em relação aos processos e procedimentos. Assim, os esforços caminharam no sentido de reconhecer as persistências próprias ao artista ao longo da trajetória informada por ele, a saber:

*Graduação em desenho em meados dos anos 90 pelo Centro Polivalente de Arte da cidade onde nasceu e*

*mora, Tandil. A partir de 2002, com Chave- mestra e Valise de ex- diretor de Museu, passou a se apresentar em exposições de modo mais constante e comprometido. Desde então, vem apresentando seus objetos, instalações e vídeos em exposições individuais e coletivas, tanto em seu país como em outros, incluindo Brasil, Chile, Uruguai, Peru, México, Cuba, Estados Unidos, Espanha, Portugal e Itália. Tem priorizado o espaço expositivo como um problema conceitual e plástico, desde os museus, até o ateliê do artista, passando pelas galerias, meios impressos e virtuais, inserindo neste contexto as mais diversas injunções. É ganhador de várias premiações e envolvido também com curadorias e residências artísticas. Suas obras são encontradas em diversos museus argentinos, tais como o Museu Juan B. Castagnino e o Museu de Arte Contemporânea, ambos em Rosário, Museu de Arte de Santa Fé, além de Baia Blanca e de Buenos Aires. Nesta capital, também faz parte do acervo da Fundação OSDE e do Centro de Artes Visuais. Igualmente compõe os acervos do Museu Del Barro em Assunção, no Paraguai e do Arquivo Audio-visual do Centro de Documentação de Artes do Centro Cultural Palácio de La Moneda, em Santiago, no Chile, além do Museu de Arte Carrillo Gil de México e do Museu de Belas Artes de Tandil. Em 2018 exibiu X-MUSEUM, no Museu de Arte Contemporânea da Província de Buenos Aires – MAR. Trata-se do registro fotográfico em escala monumental de uma performance realizada no terraço do Museu, cuja ação consistiu em colocar-se sobre o vazio, sustentado somente por suas mãos.*

Ainda sobre o Seminário temático de 2018, cabe lembrar que os baralhos conceituais e teóricos foram abordados previamente, através de um primeiro conjunto de aulas para que os alunos pudessem estabelecer seus próprios movimentos de aproximação em relação aos trabalhos do artista. Ou seja, no bloco que precedeu sua vinda, foram explorados três eixos apresentados a seguir de modo esquemático:

### **1 - Sobre a linguagem como questão:**

-Freud in A interpretação dos sonhos (1899-1900): A complexa relação entre sonho e linguagem, ou seja, sonhamos com imagem, mas só podemos processar o sonhado através da linguagem.

Pensar o sonho como uma operação de condensação e desvio.

-Saussure in Curso de linguística geral (1915)/ Injunções: Jakobson, Benveniste, Greimas e Pierce, ou seja: a linguagem faz os homens/ diferenças entre língua e parole, significado/ significante.

-M. Blanchot: a natureza da linguagem ou dizer não é ver, implica distâncias e deslizamentos.

### **2 - Sobre a linguagem como estrutura e pós- estrutura:**

-Levi Strauss: os sistemas sociais de classificação e a cultura como uma estrutura simbólica.

Pensar a cultura pelos resíduos, sobras e pedaços que permitem considerar um método antropológico feito de bricolagem.

-R. Barthes: o texto como um sistema de signos. Pensar um caminho para a Semiologia feito a partir de desmontagem e arranjo.

-M. Foucault: a construção da subjetividades e a constituição dos sujeitos . Pensar o sujeito artista e o sujeito curador como questão de autoria.

-J. Lacan: o inconsciente como linguagem. A configuração da obra no espaço: o movimento de significação e a poética expositiva como parte constitutiva da obra.

-J. Derrida: logocentrismo (significados absolutos, estruturas invariáveis, modelos abrangentes) x desconstrução [o que é deixado de fora; marginal, descontínuo, arbitrário/ o jogo que produz a diferença na língua/ a referencia em Nietzsche]. Pensar a exposição como um campo textual, sujeito à montagem-

desmontagem - remontagem.

### **3 - Sobre a linguagem e arte:**

- J. Kosuth e a arte conceitual. O caráter conceitual e analítico da obra. A arte como uma atividade sem nome. Pensar a arte para além das morfologias: esforços para desobjetualizar o objeto.
- A. Tassinari e L. Mammi: O objeto artístico contemporâneo se configura conforme as relações com o espaço e apresenta um afrouxamento da malha de significados: espaço na arte e arte no espaço.
- G. Agamben: os dispositivos pelos quais somos constituídos e podemos constituir enquanto linguagem. Toda obra tem o poder de dispor sobre algo e gerar positivamente, mas também de ser um contra- dispositivo em relação ao que está dado.

## **II - O QUE NOS TRAZEM OS NOVOS TRABALHOS DO ARTISTA?**

A medida em que, com a presença do artista, as obras feitas entre 2012 e 2018 foram abordadas, a relação com os trabalhos anteriores a 2012 ia aparecendo e, assim, por meio das recorrências e persistências, chegava-se ao entendimento das obras mais recentes:

SISMO NO CHILE. O MUSEO EM RUÍNAS, a obra parte de registros sobre o terremoto ocorrido no CHILE em 2010, incluindo artigos de jornais e fotografias dos escombros do Museu Nacional. Desdobra-se em produção fotográfica (2010); versão impressa em 3D para revista (2012); versão em gigantografia 3D (2016). Questão: como uma catástrofe natural pode abalar a estrutura de um museu como patrimônio cultural e artístico?

MACG (2012): consiste numa performance ocorrida no Museu Carillho Grill- México (México) a partir de uma escultura da cabeça do artista (máscara de alginato e cabeça de cimento). Sem exibi-la em pedestal, nem valorizar o estilo ou a técnica, como seria de se esperar, apresenta este objeto como projeção e fotografia, sendo que o artista joga a cabeça contra a parede e depois a oculta no seu interior. Assim, propõe o eu do artista como uma questão que desnaturaliza a subjetividade artística e interroga o lugar deste sujeito no museu.

KRYPTTE (2013) apresenta uma instalação feita doze metros abaixo de uma igreja, antigo lugar de missa transformado num lugar para artistas. Nas paredes foram inseridas saídas para conexão de celular e computador, permitindo tanto acessar um arquivo digital composto por imagens e textos de diferentes épocas, como inserir material, numa espécie de história arte como história caótica e imprevisível do mundo, onde o primitivo e o tecnológico convivem.

O CÉU DE UM DIA (2014), trata-se de uma obra do século anterior, recomposta e apresentada como um modo de desnaturalizar a percepção do espaço expositivo, recolocando a história da arte na contemporaneidade. Telas de Fernando Fader, cuja temática se refere ao próprio tempo, passam a se relacionar com bandeiras colocadas no lado externo ao museu a que pertencem. Disto resulta um dispositivo que esvazia uma carga simbólica e o preenche com novos significados, associando o céu real ao céu das bandeiras e gerando novos sentidos.

RAYOS X. LO QUE NO VEMOS CUANDO MIRAMOS UN CUADRO (2017), coloca em questão o próprio modo de execução de uma obra de Ernesto de La Córcova. Por meio da técnica radiológica, as camadas encobertas se tornam o tema, permitindo reconhecer tanto as escolhas e soluções compositivas, como os efeitos do tempo. A mudança de escala e cor servem para destacar a distância temporal entre ambos os artistas.

X-MUSEUM consiste em performance e gigantografias no museu (2017); curta-metragem (2018); apresenta relações entre o dentro e o fora do espaço expositivo, bem como o diminuto e o grandioso como modos de situar o artista em relação ao museu como instituição. A linguagem inclui vídeo clip, música, HQ, filmes de super-herói (solitário e audacioso), ao mesmo tempo que enfatiza a arte no contexto das novas arquiteturas museais. A questão espacial se destaca no vídeo como uma ópera contemporânea, onde o personagem é o artista, colocado em situação de risco ao pendurar-se no alto da construção. A fotografia, de registro de performance à obra de grande dimensão, evidencia a relação da arquitetura com o corpo, demandando que o espectador também se reconheça nesta escala e proporção, além de fazer com que o interior possa ser visto pela fachada. O que poderia ser apenas registro se torna obra, tanto no caso do uso de drone e camera grow para ampliar os efeitos visuais de localização, como ao mostrar, por meio de vídeo, todos os envolvidos, tais como funcionários, montadores e público.

Assim, foram se relacionando o conteúdo do primeiro bloco, cujo caráter era mais teórico, com o conteúdo dos trabalhos abordados pelo artista no bloco seguinte, possibilitando novas conexões e implicações. Outras questões passaram a ser reconhecidas, tal como pode ser exemplificado a seguir.

1 - Quanto à questão documental, o artista passou a privilegiar obras para ambientes específicos, o que quase sempre indica um caráter de curta duração, resultando num problema de documentação para a história da arte. Cada vez mais, passou a trabalhar com projeto durante a concepção da obra, o que demanda um tipo específico de compreensão sobre o que considera obra e o que considera registro, bem como o seu modo de arquivamento, sempre muito conciso e incluindo a produção de textos críticos para fins de preservação da memória do trabalho. Uma camada importante da história da arte se coloca nos trabalhos do artista, no sentido de divulgação e preservação de um patrimônio, sobretudo quando apresenta vídeos que incluem obras de outros artistas argentinos, numa espécie de obra curatorial em locais inusitados, em certos casos mais acessíveis ao espectador.

2 - Quanto às soluções tecnológicas, tais como imagens produzidas com recurso de 3 D e drone; armazenamento desde fitas VHS até o sistema USB; uso de diferentes meios, tais como livros de artista, adesivos, performances, vídeos, instalações, estas constituem-se como escolhas com implicações diretas sobre os trabalhos. Ou seja, os recursos adotados, tanto são ponto de partida, como resultam em diferentes suportes e meios, bem como diversas escalas, que vão do portátil à grande dimensão, denominadas de gigantografia. Assim, das valises aos projetos para locais específicos, o que parece persistir é o fato de serem transportáveis. Das maquetes, o artista chega à dimensão arquitetônica, na maioria dos casos, envolvendo diferentes profissionais, conforme as soluções técnicas demandadas.

3 - Quanto à presença do artista na obra, as situações e trabalhos em que se coloca através de performance, vídeo, objeto e fotografia não se constituem como questão de subjetividade e sim como suporte para colocar uma realidade mais objetiva, que por vezes remete à linguagem dos filmes de super-herói, de vídeo-clip e HQ. Se a experiência pessoal desde muito jovem e a partir do Museu de Tandil possui implicação direta





sobre suas escolhas poéticas e repertório conceitual, trata-se de chegar a questões menos pessoais e muito mais amplas. Do mesmo modo, não se trata de uma crítica ácida à instituição museológica, e sim de produzir reflexões sobre museus. Conforme Cristian Segura, a experiência acerca da obra não envolve apenas a dimensão contemplativa, mas também o que se passa com o trabalho museal (antes, durante e depois de sua exposição), bem como os diferentes locais que este ambiente comporta, como restauro e reserva técnica, além de funções como segurança e vigilância.

### III - O QUE PESQUISADORES DA ARTE EM SANTA CATARINA PODEM APRENDER COM UM ARTISTA ESTRANGEIRO E SUA OBRA?

Em **FOGO NO MUSEU: AVARIA E DESASTRE**, Anna Karoline de Moraes Silva apresenta Cristian Segura pela sua principal característica: um artista de projetos, destinados a problematizar o universo dos museus no âmbito que lhe é próprio e abrangendo tudo que lhe diz respeito: *o espaço expositivo antes de projetar uma ação ou um site-specific (...) investiga o museu não só como um lugar de legitimação de artistas e de obras de arte, aponta também as questões internas de gestão e de burocracia envolvidas para a manutenção do espaço, muitas vezes analisados com certa ironia, indagando as condições de conservação do patrimônio dentro do sistema político-social e do mercado da arte contemporânea.*

Trata-se de um capítulo que retoma a obra do artista que já havia sido mostrada no Seminário Temático de 2011 e assim permite reconhecer a persistência e consistência contemplada no seu gesto. O texto parte da obra feita para o Museu de Arte das Américas em Washington DC – EUA, em 2010, onde o artista cria: um simulacro de labaredas de fogo e fumaça na forma gráfica de revistas em quadrinhos. A opção pela linguagem de cartum opera uma reflexão inconveniente e ironica sobre um desastre e seus efeitos: *e se pegar fogo? e se isto incendiar? (...) a figuração aponta os riscos que incorrem sobre a sobrevivência do acervo, a fragilidade do espaço expositivo, a vulnerabilidade da estrutura e da construção arquitetônica.* Em seguida a autora aborda um trabalho concebido a VI Bienal de Curitiba em 2011, chamada *Sununu, Soro, Itaverá*, projetada no jardim botânico da cidade; *Nesta ocasião, o trabalho foi dedicado à estrutura de vidro inspirada nos jardins franceses que abriga as mais variadas espécies botânicas de referência nacional (...) Estão presentes estas três palavras que novamente remetem à linguagem de quadrinhos, mas agora rememorando um idioma indígena (...) trata-se de um trabalho de desconstrução de significações, onde pela palavra é possível acessar a imagem, e a imagem opera como palavra, ainda que desconhecida (...). Ao se valer da linguagem, dos desenhos, dos signos e palavras, incorpora delas complexas compreensões do mundo que possibilitam reflexões não só do nosso tempo, mas do que já foi e do que está por vir.*

Em **SISMO EN CHILE. EL MUSEO EN RUINAS: AS IMAGENS FORA DE LUGAR**, Mario Oliveira analisa o gesto artístico de Cristian Segura como um dispositivo e registra que o *artista levanta questionamentos acerca da circulação, acesso e preservação das obras de arte; assim como propõe reflexões a respeito dos interesses que incidem sobre os museus e as relações que se estabelecem entre a instituição, artistas e público.* Todavia, menos do que marcar uma posição de crítica ou de enfretamento contra a instituição museológica, trata-se de abrir campos de discussões sobre o modo de existir desses espaços, sendo que o espaço do

museu consiste num dispositivo no campo das artes, capaz de se desdobrar em muitos outros dispositivos e contra-dispositivos.

Neste contexto, o artista usa fotografias feitas em 2010, desdobrando-as em outros trabalhos realizados até 2018. Assim, as obras se transformam em dispositivos destinados a questionar a segurança dos museus frente aos desastres naturais e provocados, propondo uma reflexão sobre como parte significativa da cultura mundial está sendo guardada e protegida. Ao mesmo tempo, ao utilizar *recursos tecnológicos e inserir na imagem elementos criados digitalmente, é quase como se quisesse dar à ver, algo que não pode, em absoluto, ser objeto de uma fotografia (...)*. Ao expor as obras em espaços que podem ser entendidos como não ortodoxos para exposição de obra de arte (...) reafirma sua intenção de aproximar sua obra de um público mais amplo. O que também acontece com os vídeos de artistas selecionados por Cristian Segura e mostrados a viajantes em ônibus e aviões.

Em **KRYPTÉ, NUANCES DE RESSIGNIFICAÇÃO DA HISTÓRIA DA ARTE**, Sebastião Gaudêncio de Oliveira parte de uma pergunta: *Como a história da arte pode ser ressignificada?* O autor aborda a obra- projeto *Krypte*, ativado no *Espacio La Cripta* em 2013, onde procura pensar a relação do artista com a história da arte e as implicações de seu gesto artístico, expondo nuances de sua maneira de entender e ressignificar conteúdos deste campo de saber. *La Cripta*, localizada em San Miguel de Tucumán na Argentina, foi construída em 1948, pela Sociedade Salesiana de Tucumán vinculada ao catolicismo: *Esse lugar subterrâneo, com iluminação mínima e máximo silêncio, foi ocupado até 1962 como igreja e o artista se interessa pela carga simbólica daquele lugar (...)*. Trata-se de um *site-specific*, no qual faz uso de tecnologias digitais, relacionando questões da memória coletiva e dos dispositivos de interação objeto/obra com o público (...) Eis aí uma relação com o Aleph, ponto infinito do conto borgeano em que cabem todos os tempos e espaços.

Em **A INSTAURAÇÃO DA MEMÓRIA E CERTOS PERTENCIMENTOS**, Noeli Moreira considera que os dispositivos acionados no trabalho de Cristian Segura trazem possibilidades para pensar a própria arte contemporânea sob os mais variados aspectos, sobretudo *os espaços de circulação e os circuitos artísticos*. A autora parte do trabalho em que o artista revisita uma obra de seu conterrâneo Fernando Fader, (1882- 1935) para deslocar o que foi visto, realocando certas imagens em outro espaço e criando assim, novas possibilidades para a experiência perceptiva do espectador, capazes de produzir *uma permuta entre passado e presente, entre as linguagens plásticas e as sensações. Trata-se de diálogos onde a linguagem é potência criadora.*

Em **A OBRA “RAYOS X” E O QUE NÃO VEMOS QUANDO OLHAMOS UM QUADRO**, Flávia Person considera que *toda a trajetória de Cristian Segura está relacionada aos museus, tanto desempenhando o papel de artista, como executando a função de operador técnico ou gestor. Em sua obra Rayos X, enquanto os museus e os historiadores de arte se utilizam da ciência como operação técnica, o artista subverte a funcionalidade do dispositivo e o recria como obra de arte, deslocando-a para o espaço da galeria.* Por sua vez, a autora ainda pondera que a obra *Rayos X* *pode revelar não somente os gestos de Ernesto de la Cárcova no momento da pintura do quadro, como as impressões das ações do tempo e do ambiente sobre a obra nestes mais de cem anos, entre outros indícios que podem vir a ser descobertos.* Assim, o trabalho deste artista contemporâneo torna os passados visíveis, sobrepostos em camadas registradas na matéria, que até então sobreviviam em segredo, graças às limitações do olho nu.

Em **O SUJEITO AUTOR: PROCESSO E PROCEDIMENTO NO ÂMBITO OBJETIVO**, Rafaela Maria Martins aborda

a questão do autorretrato e da autobiografia a partir de trabalhos de Cristian Segura como *Mesa de trabajo y reflexión*, considerando seu ponto de enunciação a partir do lugar de onde inicia seus projetos, *revelando-se um artista de natureza comedida e metódica*. O rosto do artista retorna na vídeo-performance *MACG*, realizada em 2012 no Museu de Arte Carrillo Gil, no México, onde lança o molde de sua cabeça contra a parede, abordagem que aponta para uma crítica à instituição, *pois ao integrar a edificação do prédio, a réplica amplia o entendimento de que o artista é a estrutura que mantém esta instituição*.

Outro trabalho onde o artista se coloca e problematiza o espaço expositivo chama-se *X-Museum*, performance registrada em vídeo e fotografias, *onde por meio do esporte que leva o corpo a práticas extremas, coloca o artista sobre a estrutura arquitetônica do museu. (...) Enquanto por fora, o artista mantém-se pequeno em relação a monumentalidade do museu, quando dentro por meio de registro fotográfico, em escala de onze metros de altura, o artista faz-se em grande dimensão (...) A relação entre os possíveis eu de Cristian Segura é peculiar. Mais adequado que dizer que o artista suprime o eu, é entender que o eu-Cristian desliga-se do eu-artista, o que permite estabelecer distâncias das contaminações pessoais*.

Antes de finalizar esta apresentação, é importante lembrar que dois colegas estão incluídos nesta coletânea, não à toa, diretores de espaços expositivos de Florianópolis. **Eneléo Alcides**, abre esta publicação e é diretor da FUNDAÇÃO CULTURAL BADESC, onde as aulas aconteceram e foram por ele acompanhadas. **Sandra Makowiecky**, diretora do MUSEU DA ESCOLA CATARINENSE - MESC, é quem encerra a publicação. Ambos estão igualmente vinculados à Linha de Teoria e História da Arte junto ao PPGAV- CEART- UDESC, um como meu supervisor em estágio pós- doutoral e a outra como docente parceira em diversos eventos, bancas e publicações. A ambos externo minha gratidão pela disponibilidade de participar da empreitada de pensar a obra de um artista de elevada complexidade.

Enquanto finalizava a organização deste livro, fui me dando conta de que o espaço expositivo é sempre um convite, uma demanda que aguarda uma interlocução. Nestes lugares são lançadas questões, espera-se por desdobramentos e retornos, acolhem-se e definem-se posições. Assim é possível estabelecer uma relação entre os trabalhos de Cristian Segura e a hospitalidade. Por um lado, ele se faz hóspede do espaço museal, pois, é alguém que vem de fora, que encontra ali um abrigo para suas inquietações, instala-se temporariamente em busca de certas soluções, embora, em alguns casos, estas possam se tornar permanentes. Por outro lado, ele se torna hospedeiro, na medida em que suas obras acolhem as mais diferentes problemáticas e atores sociais, sejam individuais ou coletivos, tais como artistas, público, críticos, curadores, conservadores, vigilantes e mercado. Além de conflitos e limites, também comparecem as questões relacionadas ao próprio espaço expositivo e ao ambiente urbano, ao circuito, ao patrimônio e à preservação, bem como aos diversos repertórios e temporalidades artísticas. No tempo e no espaço, ninguém fica ileso destas problemáticas, mesmo que sua inserção em alguma instância não aconteça, estamos implicados, presentes ou não.

Neste sentido, Cristian Segura é ao mesmo tempo hóspede dos espaços expositivos e hospedeiro de suas complexidades. Frequentava o Museu de Artes de Tandil quando ainda era garoto, tornou-se seu diretor antes dos 24 anos. Foi constituído e constituiu-se neste ambiente. Assim, pode pensar e desdobrar seu repertório artístico inserido num espaço de circulação, visibilidade e legitimação da obra. Todavia, é para todos nós que o artista lança o desafio da hospitalidade: que em algum instante único e silencioso da nossa percepção, distraídos ou entregues à reflexão, alcancemos detalhes e variações, estabeleçamos

continuidades e interrupções, prestemos atenção e nos posicionemos, acolhendo as inúmeras combinações e possibilidades que cabem no mundo da arte. Se assim pudermos compreender, então os textos que aqui aparecem podem também ser pensados como uma experiência comum ao anfitrião e ao hóspede. E não é este afinal o papel da arte: o de nos constituir como alguém que acolhe e ao mesmo tempo se deixa por ela acolher? Se assim for, estamos ainda e sempre nos referindo à arte como um campo em que todas as imagens podem incidir e, ao mesmo tempo, o lugar privilegiado para problematizar a própria linguagem.

---

**ROSÂNGELA CHEREM**

Doutora em História pela USP (1998) e Doutora em Literatura pela UFSC (2006); Profa. Associada de História e Teoria da Arte no Curso Artes Visuais e Programa de Pós-graduação em Artes Visuais no CEART- UDESC; coordenadora do Grupo Imagem-acontecimento; orienta, possui pesquisas e publicações sobre História das Sensibilidades e Percepções Modernas e Contemporâneas; atualmente desenvolve pesquisa intitulada ACERVOS E ARQUIVOS ARTÍSTICOS EM SANTA CATARINA, IMPLICAÇÕES E CONEXÕES.

# FOGO NO MUSEU: AVARIA E DESASTRE

ANNA KAROLINE DE MORAES SILVA

## FOGO NO MUSEU E OS INCÊNDIOS DO POR VIR

Cristian Segura (1976) é um artista de projetos. Para cada exposição que é convidado a realizar, em diferentes museus e em diferentes países, ele se propõe a analisar e investigar o espaço expositivo antes de projetar uma ação ou um *site-specific*. Seus trabalhos, de forma geral, assinalam o olhar atento do artista que analisa a estrutura do museu e de espaços expositivos para além do espaço físico. Cristian investiga o museu não só como um lugar de legitimação de artistas e de obras de arte, aponta também as questões internas de gestão e de burocracia envolvidas para a manutenção do espaço, muitas vezes analisados com certa ironia, indagando as condições de conservação do patrimônio dentro do sistema político-social e do mercado da arte contemporânea.

Para o Museu de Arte das Américas em Washington DC – EUA, em 2010, Cristian Segura propõe um projeto *site-specific* em que adesiva em vinil acrílico a fachada lateral do museu com imagens de labaredas de fogo e fumaça: um simulacro de fogo na forma gráfica de revistas em quadrinhos. Inquietações decorrem da observação de que Segura, como um artista que premedita as intervenções, não utiliza a linguagem gráfica dos quadrinhos de forma infundada. A opção de utilizar um simulacro de fogo em linguagem de cartum e não uma fotografia ou imagem mais próxima de um fogo real concebe a figura do artista como um espectador inconveniente, aquele que, no esforço de exprimir a não literalidade e o não realismo do fogo, aponta justamente os possíveis desastres e avarias do patrimônio artístico e cultural. Deleuze (1997) ao

estudar a pintura, entendia que uma obra que tivesse perdido a relação com a catástrofe seria uma obra fracassada. Isto porque a relação com a catástrofe na pintura estabelece uma luta contra os clichês, e a ausência de tal relação estaria destinada a recaída na reprodução de imagens-clichê. Mais que premeditar possibilidades de desastres, Cristian inquieta com a interrogação e se: e se pegar fogo? E se isto incendiar?

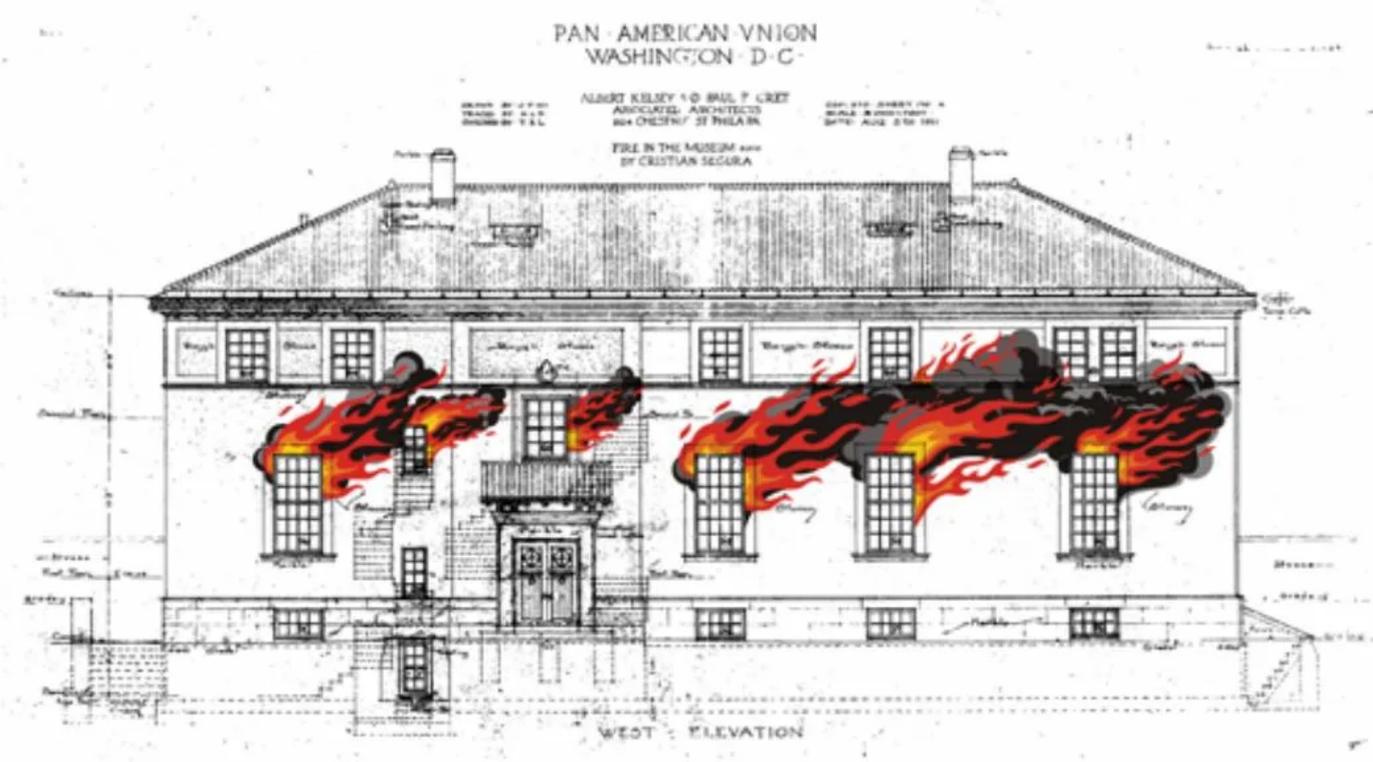
A simulação de fogo, figurativamente, acusa a fragilidade de espaço expositivo e de acervo, apontando as problemáticas de um edifício histórico como sede de um museu que recebe e abriga diversos trabalhos de arte, considerando os riscos que esta arquitetura está sujeita, por apresentar sistemas antigos que não contam com mecanismos de prevenção contra incêndios que são obrigatórios em construções atuais, como portas corta-fogo, compartimentos e áreas protegidas, utilização de tecnologias e materiais não inflamáveis. O Museu de Arte das Américas é o mais antigo museu de arte moderna e contemporânea da América Latina e Caribe dentro dos Estados Unidos e possui uma coleção que conta com mais de dois mil trabalhos que complementam e documentam o foco regional, representando as tendências artísticas que se desenvolveram na América Latina. Além disso, o museu organiza exposições e programas com artistas emergentes e artistas já estabelecidos, proporcionando um espaço para a expressão cultural, criatividade e diálogo. Tudo isto alocado em um edifício histórico, um espaço em que Cristian vem a observar a fragilidade e a vulnerabilidade da estrutura e da construção arquitetônica e possibilidades de desastre.

## RELAÇÕES DE PASSADO E FUTURO

Se uma representação de fogo saindo pela janela de um museu na capital dos EUA já não inquieta o bastante, retomemos a opção do artista ao utilizar a linguagem do desenho em seu trabalho. A estética pertencente aos quadrinhos abordada por Segura no trabalho do Museu de Arte das Américas faz parte do repertório visual dos norte-americanos, advindo da arte pop, da incorporação da estética dos quadrinhos e do super-herói, tema incorporado também pelo artista Roy Lichtenstein (1923-1997). A arte pop procurava demonstrar a massificação da cultura popular capitalista: atrás de uma linguagem aparentemente banal, na qual se apropria da estética de histórias em quadrinhos e de temas clichês provenientes do universo da comunicação de massa, Lichtenstein esconde um sutil e complexo pensamento conceitual em que a linguagem do fazer imagens se faz análoga às suas fontes populares, contestando com humor e ironia o próprio conceito da arte na era da reprodução em massa.

A partir de imagens vulgares e banais, extraídas de cartuns, história em quadrinhos e anúncios publicitários, Lichtenstein, demonstrou que: as imagens veiculadas pelos canais de comunicação em massa são produzidas com a finalidade de esvaziar o pensamento, rebaixar a leitura e a escrita, transformar a fala numa forma de expressão repleta de gírias e balbucios sem sentido<sup>1</sup>.

Mas a não literalidade da representação do fogo no trabalho de Segura, nada tem a ver com a questão da massificação da cultura popular e muito menos com os clichês: mais que isto, ele joga com a irrealidade do real: o fogo não é real, a representação do fogo está longe de ser real, e com isto elucida justamente a possibilidade deste fogo ser real. É como se o artista se situasse em uma possível dobra daquilo que não é - mas que é possível ser. Algo tão paradoxal quanto a relação que Deleuze e Guattari (1997) estabelecera



• FIRE IN THE MUSEUM  
Desenho preliminar  
Museu de Arte das Américas, Washington DC, 2010

entre pintura e catástrofe, em que apenas nesta é possível obter sucesso. Se a figura do espectador inconveniente que lança o questionamento malogrado quando analisa a estrutura do museu e se isto incendiar for entendida como possível gesto operatório do artista, advindo do olhar atento sobre possibilidade de desastres em coleções, arquivos e patrimônios, com enfoque no cerne da própria obra, pode-se apreender este entendimento que aponta este olhar do artista para outras obras que não só de incêndios. Em 2011, Cristian Segura expõe *Fogo no Museu* em São Paulo, na Galeria Baró de forma recontextualizada. Para o artista, a segunda exposição conduziria a outro entendimento da obra, avaliando-se então o contexto local brasileiro, uma vez que ambos os trabalhos do fogo foram projetados como *site-specific*. No ano em questão, Cristian se propõe a investigar momentos em que incêndios ocasionaram perdas no âmbito artístico brasileiro: retoma um incêndio de 1978 no MAM-RJ e mais recentemente, em 2009, um incêndio que destruiu grande parte do patrimônio artístico e documental do artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980).

No ano que incendiou, o MAM-RJ contava com um acervo de mais de mil peças, que se perderam em quase 90% no incêndio<sup>2</sup>: obras de Matisse, Dalí, Picasso, Miró, Klee, Magritte e Portinari, além de centenas de obras de outros artistas brasileiros: perdas irreparáveis, para além de compensações financeiras e seguros de obras. Além disso, naquele período, recebia a exposição itinerante *Arte Agora*, em 1978, com cerca de 25 artistas latino-americanos, entre eles, o artista uruguaio Torres Garcia – que teve todas as 80 telas participantes da exposição destruídas, quase todo o trabalho da vida do artista.

O acervo de Hélio Oiticica não foi diferente<sup>3</sup>: em 2009 um incêndio atingiu a residência da família do pintor, no Rio de Janeiro, onde estavam guardadas esculturas, pinturas e instalações. Estima-se que cerca de 90% da obra tenha sido destruída, e um prejuízo US\$ 200 milhões<sup>4</sup>. Convém ressaltar que a questão de medidas de prevenção contra incêndios veio à tona recentemente em 2018, quando um incêndio destruiu quase todo o acervo de 20 milhões de peças do Museu Nacional<sup>5</sup>, na Quinta da Boa Vista no Rio de Janeiro, queimando com ele aproximadamente 200 anos de pesquisa científica. Nos últimos oito anos, incêndios destruíram parcialmente o Instituto Butantã, o Memorial da América Latina, o Museu da Língua Portuguesa, o Museu de Ciências Naturais da PUC de Minas e a Cinemateca Brasileira, entre outros<sup>6</sup>.

Retomando *Fogo no Museu* de Cristian Segura, em duas obras aparentemente iguais, Cristian viabiliza entendimentos distintos: a observação da fragilidade do espaço expositivo é apontada na segunda exposição, não como uma possibilidade, mas como uma rememoração daquilo que foi perdido. Se o *site-specific* destinado ao museu de Washington indicava uma possibilidade de desastre e avaria no futuro, ainda por vir, o trabalho dedicado à Galeria Baró é destinado ao passado, a rememorar aquilo que se foi que se perdeu e que se transformou em cinzas. Cristian Segura, com *um pé aqui e um lá*, partindo de uma mesma obra, conduz ao entendimento da obra com um olhar atento de quem prevê, quem olha adiante, quem premedita, mas que absorve e entende o passado atuante no aqui-agora. A assimilação do passado e uma premeditação de fatalidade, incorporando a estética dos quadrinhos, se faz também em mais um trabalho realizado no Brasil, na cidade de Curitiba.





• FIRE IN THE MUSEUM

Fachada do Museu de Arte das  
Américas, Washington DC, 2010



• FIRE IN THE MUSEUM

Processo de montagem | Museu de Arte das Américas, Washington DC, 2010

## RUÍDO ESTRONDOSO

Outro trabalho realizado no Brasil, mas na cidade de Curitiba, é a instalação concebida para a 6ª Bienal de Curitiba em 2011, chamada *Sununu, Soro, Itaverá*, projetada no Jardim Botânico. Nesta ocasião, trabalho foi dedicado à estrutura de vidro inspirada nos jardins franceses que abriga as mais variadas espécies botânicas de referência nacional; mais uma vez, um lugar que remete à memória, à catalogação de espécies de plantas, assim como o museu cataloga obras.

Cristian Segura adesiva sobre a fachada da estufa as palavras *Sununu, Soro, Itaverá*. Estão presentes estas três palavras que novamente remetem à linguagem de quadrinhos, mas agora rememorando um idioma indígena: as três palavras são do guarani representadas em uma estética de onomatopéias de quadrinhos, como se representassem sons, ruídos ou um grande estrondo. Segundo Schwartz e Amarante (2013) *Itaverá* que significa cristal, *Sununu* que significa trovão, ou estrondo e *Soro* que significa quebrado<sup>7</sup>. Um prenúncio de um desastre, ou uma forma de aviso de fatalidades por vir?

A representação do fogo nas paredes do museu denota o que Aristóteles (1990) abordava na *Poética*: *Desde a infância, os homens têm inscrita em sua natureza, [...] uma tendência à mimeisthai [imitar ou representar] [...] é naturalmente inclinado à mimeisthai [imitar ou representar] e recorrer à mimésis em seus primeiros aprendizado*. A mimesis opera na representação do conhecimento do homem e da maneira como ele apreende o mundo, o expressa através das palavras, e não exatamente o imita.

É um trabalho de formação e reformulação da própria linguagem. Cristian Segura opera afirmando a linguagem como uma desconstrução de significações, onde, pela palavra, é possível acessar a imagem, e a imagem opera como palavra, ainda que desconhecida. O artista está entre a palavra e a imagem, para além da imitação ou representação do real, algo como escreve Barthes (2007):

*[...] a literatura mais "verdadeira" é aquela que se sabe a mais irreal, na medida em que ela se sabe essencialmente linguagem, é aquela procura de um estado intermediário entre as coisas e as palavras, é aquela tensão de uma consciência que é ao mesmo tempo levada e limitada pelas palavras, que dispõe através delas de um poder ao mesmo tempo absoluto e improvável. O realismo, aqui, não pode portanto ser a cópia das coisas, mas o conhecimento da linguagem; a obra mais "realista" não será a que "pinta" a realidade mas a que, servindo-se do mundo como conteúdo [esse próprio conteúdo é aliás estranho à sua estrutura, isto é, a seu ser], explorará o mais profundamente possível a realidade irreal da linguagem.*

Ainda que Barthes entenda que exista uma possível cópia do real, ele incorpora o meio entre as palavras e as coisas: a realidade que se debruça sobre o conteúdo do mundo explorando profundamente: a possível realidade irreal da linguagem ou realidade irreal da imagem, algo como o imaginário. Em *O Império dos Signos* (2007) o autor apreende que as palavras (aqui em relação com a imagem) *perdem suas referências particulares para se relacionarem umas com as outras para produzir a significância*: textos não comentam imagem, imagens não ilustram texto – para ele cada uma se dá por uma espécie de vacilação visual. A relação linguística deixa de estabelecer relação entre palavra e coisa, signo e referente, mas entre um signo e outro signo.



• SUNUNU, SORO, ITAVERÁ  
Jardim Botânico | 6ª VentoSul - Bienal de Curitiba, 2011

Barthes não se fixa- e nem seria possível - em propor a extinção do real em sua obra, mas dedicou-se a analisar a realidade da linguagem, a representação que se faz da imagem, como algo que se aproxima do impossível, do Imaginário. Quando entende que a literatura sempre tem o real objetivo do desejo, em *Aula*, Barthes (1989), ele diz, sem se contradizer, que a literatura é também irrealista: *ela acredita sensato o desejo do impossível*. Mais uma vez um paradoxo da criação e do desastre.

Retomar uma língua nativa e desconhecida pelos que atualmente habitam o local, uma língua que a maioria não compreende, rememorando a história para um contexto atual e apontando isto em um espaço destinado a acervo de espécies nativas do local, seria causar um grande estrondo em nosso meio, em nossa sociedade e em nossa história. Se os habitantes que antes aqui viviam não vivem mais, muito se deu por fatalidades ao longo da história. Cristian Segura, em seus trabalhos, expõe a possibilidade de avaria, expõe possibilidades imaginárias de um vir a ser real, ainda que seja uma possibilidade remota, seja por apontar os riscos de uma construção que abriga o acervo histórico de um povo como alerta para a proteção do espaço, ou ainda rememorar aquilo que se tornou cinzas, incorporando arte e política em um jogo de imagem e significância para o espectador. Tudo isto denuncia o olhar atento do artista sobre seu tempo. E qual seria o papel da arte se não o de desconcertar, de renovar nossa linguagem e inquietar sobre o próprio tempo?

Didi-Huberman (2012) defende uma hipótese de que a imagem arde em seu contato com o real. Inflama-se, e nos consome. Este *arder* é constituído de uma função paradoxal, ou como corrige o autor, como *uma disfunção, uma enfermidade crônica ou recorrente, um mal-estar na cultura visual: algo que apela, por conseguinte, a uma poética capaz de incluir sua própria sintomatologia*. Que tipo de conhecimento pode dar lugar à imagem? Não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas. Saber olhar a imagem seria, para Didi-Huberman, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde se reserva um espaço a um *signal secreto*, uma crise não apaziguada. Isto implica em que em cada época, é preciso arrancar de novo a tradição ao conformismo como uma forma de aviso de incêndios por vir. Isto porque uma imagem bem olhada seria uma imagem que soube desconcertar, que soube depois renovar nossa linguagem, sem cair em clichês visuais.

Se a imagem arde em contato com o real e que a obra é irrealista e impossível, haveria algo de sensato em imaginar um museu pegando fogo, ou uma grande construção que imita vidro e arame explodir em idioma guarani causando um grande estrondo? Imaginar o mundo ao redor e todas as suas possibilidades de uma realidade irreal talvez possa ser algo que o artista Cristian Segura busque em seu trabalho. Tocar a realidade e adicionar a ela aquilo que arde e que expõe um imaginário - entende-se por imaginário o que Barthes (2004) define como a linguagem pela qual o enunciante de um discurso preenche o sujeito de enunciação. Como o discurso histórico de nossa civilização, onde o processo de significação visa sempre a preencher o sentido da História, cabendo ao historiador, segundo Barthes (2004) a reunir menos fatos do que significantes e os relatar, estabelecendo um sentido positivo e de preencher um vazio. Decorre daí uma noção de fato histórico que suscita certa desconfiança e Barthes acaba por citar Nietzsche ao afirmar: *Não existe fato em si. É sempre preciso começar por introduzir um sentido para que haja um fato*. E no que reside o fato se não uma existência linguística, cópia de uma outra existência, do "real" - de um real irreal

da arte: um fogo que queima, mas que não é fogo.

Enquanto muitos outros discursos são pautados no presente, preocupados não com o escuro, mas com a claridade dos holofotes do próprio tempo, Barthes (2004) diz que, *o herói continua a falar uma linguagem intemporal, cuja 'transparência' e neutralidade são supostamente adequadas à universalidade psicológica da alma humana*. Cristian Segura, ao se valer da linguagem, dos desenhos, dos signos e palavras, incorpora delas complexas compreensões do mundo que possibilitam reflexões não só do nosso tempo, mas do que já foi e do por vir. É o artista cumprindo seu papel de tocar o real e dele produzir uma realidade que toque o espectador, o leitor, o historiador e o teórico, possibilitando infinitas leituras e apreensões deste arder do real.

---

#### BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Sousa. 2. ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1990. Série Universitária. Clássicos de Filosofia.
- BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1989, p.23.
- BARTHES, R. *O império dos signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 156p.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 318 p.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1997. 260p.
- DIDI-HUBERMAN. G. *Quando as imagens tocam o real*. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Revista Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60/62>. Acesso em 28 jun. 2018.
- SCHVARTZ, Daiana; AMARANTE, Joana Aparecida da Silveira do. *Cristian Segura: o artista do desassossego*. Palíndromo, Florianópolis, v.7, p172-180, 2012-2013.

---

#### NOTAS

<sup>1</sup> MUSEU OSCAR NIEMEYER, VIDA ANIMADA – DESENHOS DE ROY LICHTENSTEIN, release da exposição, publicação em 21/11/2005. Disponível em <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,inaugurada-a-primeira-individual-de-roy-lichtenstein,20050920p5729>>

<sup>2</sup> Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/incendio-destroi-quase-todo-acervo-do-museu-de-arte-moderna-do-rio-em-1978-10141433>> acesso em Maio de 2018.

<sup>3</sup> Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL1344720-5606,00-INCENDIO+DESTROI+ACERVO+DO+ARTISTA+PLASTICO+HELIO+OITICICA.html>> acesso em Maio de 2018.

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2712199913.htm> acesso em Maio de 2018.

<sup>5</sup> Disponível em < <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2018/09/02/incendio-atinge-a-quinta-da-boa-vista-rio.ghtml>> acesso em Outubro de 2018.

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,lembre-outros-incendios-em-museus,70002485245>> acesso em Outubro de 2018.

<sup>7</sup> SCHVARTZ, Daiana; AMARANTE, Joana Aparecida da Silveira do. *Cristian Segura: o artista do desassossego*. Palíndromo, Florianópolis, v.7, p172-180, 2012-2013.

---

#### ANNA KAROLINE DE MORAES SILVA

Mestranda em Artes Visuais na linha de Teoria e História da Arte do PPGAV/CEART/UDESC (2017-2019) com Bacharelado em Artes Visuais pela UDESC (2013) e Especialização em Gestão Cultural pelo Senac/SP(2016). Pesquisa artistas que trabalham com o suporte e linguagem do desenho em espaços expositivos de Florianópolis. Atua na gestão da Galeria do Nacasa Coletivo Artístico, e ministra o curso "Desenho Artístico" em seu ateliê.

# SISMO EN CHILE. EL MUSEO EN RUINAS: AS IMAGENS FORA DE LUGAR

MARIO OLIVEIRA

## O ARTISTA E O MUSEU

A obra de Cristian Segura frequentemente problematiza o funcionamento e a estrutura dos museus como espaço institucional da arte. O artista levanta questionamentos acerca da circulação, acesso e preservação das obras de arte; assim como propõe reflexões a respeito dos interesses que incidem sobre os museus e as relações que se estabelecem entre a instituição, artistas e público. Todavia, Cristian não pretende marcar uma posição de crítica ou de enfretamento contra a instituição museológica, mas abrir campos de discussões sobre o modo de existir desses espaços. É certo que o museu faz parte de um sistema maior, composto por vários outros atores, contudo, exerce uma influência decisiva sobre a arte. Sendo assim o museu pode ser entendido como um dispositivo.

O filósofo Giorgio Agamben (2009), desdobrando o pensamento foucaultiano, chama 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 viventes. O mesmo autor ainda afirma que: *os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito.* (p.38). Dessa maneira, o museu, enquanto dispositivo das artes, se constitui em uma instância de poder capaz de determinar, em um recorte espacial e temporal, o que será definido como arte; como a obra de arte deverá circular; como e por quem será recebida. Trata-se de um dispositivo capaz de gerar entendimentos sobre a arte. Por outro lado, os museus também estão eles próprios, sujeitos a forças e desafios das mais diferentes ordens como políticas, econômicas, sociais, culturais, administrativas, etc.

O olhar que Cristian lança sobre o museu não é apenas o olhar do artista que se debruça sobre o tema, mas é o olhar de alguém que tem um vínculo muito próximo com essas instituições, e conhece os desafios e dificuldades da sua administração. Segura teve sua história e formação, desde cedo, ligadas a um museu. Começou aos 14 anos realizando trabalhos voluntários no Museu de Belas Artes de Tandil, aos 19 anos se tornou coordenador de exposições e aos 23 anos foi nomeado diretor desse mesmo museu, cargo que exerceu por dois anos. Segundo o artista: *Essa experiência sobre os assuntos que rodeiam o trabalho em um museu me motivou a criar uma arte própria que trate desse tipo de temas, que dificilmente poderia ter entendido completamente sem que o tivesse vivido por dentro.*

## O MUSEU EM RUÍNA

Em 2010 o Chile foi atingido por um forte abalo sísmico, que alcançou a magnitude de 8,8, causando centenas de mortes e bilhões de dólares em prejuízos materiais. Uma das edificações atingida pelo terremoto foi o Museu de Arte Contemporânea, localizado na capital, Santiago. Alguns meses depois do terremoto, Cristian Segura viajou até o país para fotografar a fachada destruída do museu. Em 2012, o artista usa algumas das fotografias feitas nesta ocasião para criar a obra *Sismo en Chile. El museo en ruinas*, e desenvolve um projeto para a edição 52 da revista espanhola *art.es International~Contemporary~Art*, na qual seis imagens da fachada destruída do museu foram exibidas em página dupla, com as dimensões de 30cm x 42cm, e uma sétima imagem estampou a capa da publicação.

Nesta série, as fotografias sofreram manipulação digital e foram convertidas para 3D, em um processo no qual cada imagem foi decomposta em duas camadas idênticas e distintas, que foram posicionadas ligeiramente defasadas uma em relação à outra, e receberam cores diferentes: uma magenta e a outra ciano. Encartado junto à revista haviam óculos 3D para visualização das imagens.

Posteriormente, em 2016, Cristian Segura exibiu as imagens de *Sismo en Chile. El museo en ruinas* impressas em grande formato, no tamanho 3,00 x 4,20m, sobre a fachada do Centro Cultural General San Martín, em Buenos Aires, de forma que podiam ser vistas por quem passasse pela rua, a quem também foram entregues óculos 3D. No ano de 2017 no Museu de Belas Artes de Tandil, e em 2018 no foyer do Teatro Auditorium em Mar del Plata, Segura apresentou cinco das imagens no tamanho 2,50m x 3,70m.

Nesta obra Cristian Segura questiona a segurança dos museus frente aos desastres naturais e provocados, e propõem uma reflexão sobre como parte significativa da cultura mundial está sendo guardada e protegida. Esse tema já havia sido abordado por ele na obra *Fire in the Museum*, em 2010. Nesta intervenção o artista

art.es PROJECT 43 Cristian Segura

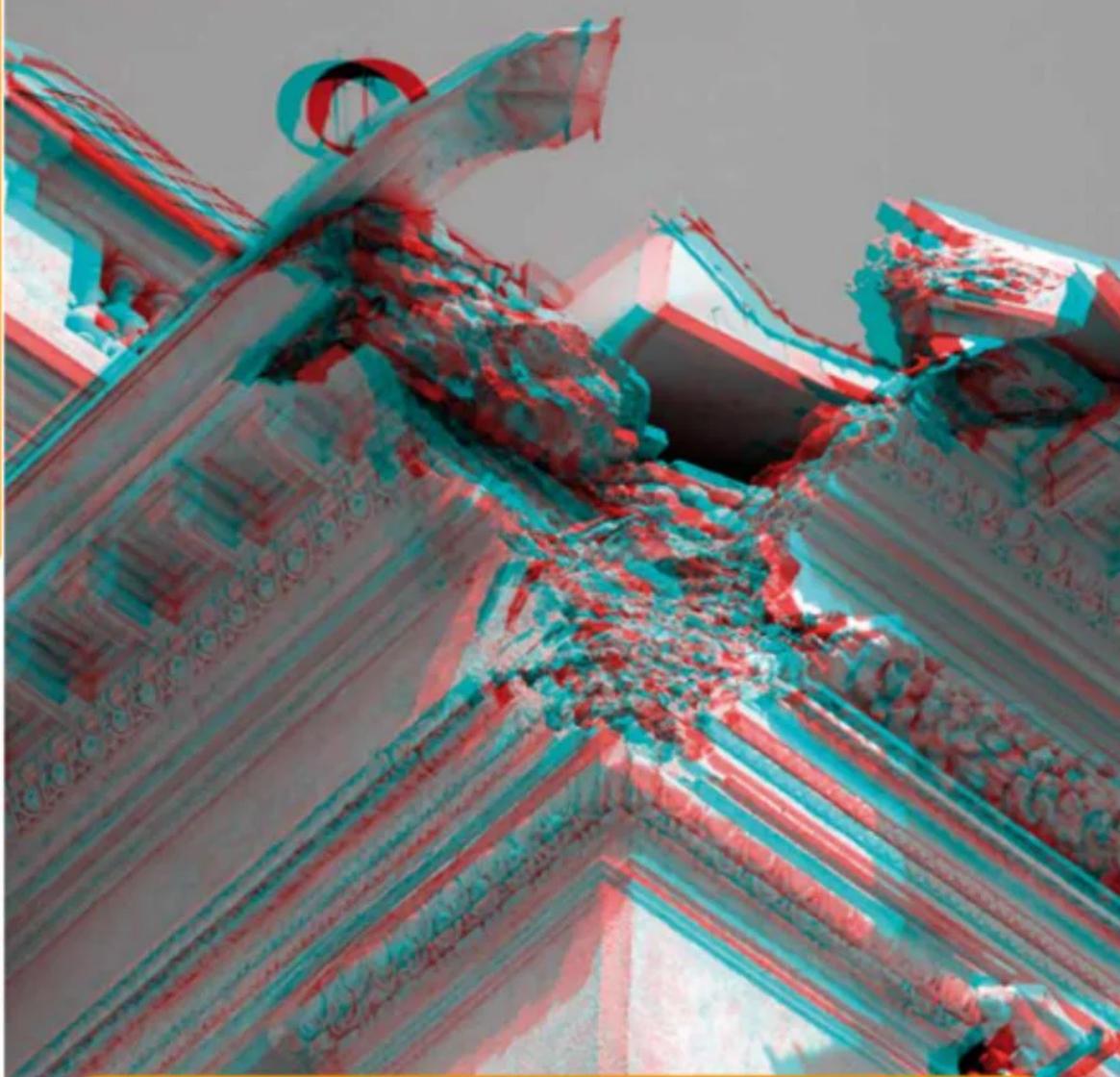
art.es PROJECT 43 Cristian Segura

8€ 10US\$ 7€ 32 \$5001 98

52

**art.es**  
international-contemporary-art 52

Bilingual  
English / Spanish



**art.es** PROJECTS  
exclusively for **art.es** in every issue

**art.es** PROJECT 43  
**Cristian Segura**

•SISMO EN CHILE. EL MUSEO EN RUINAS (3D)  
Revista art.es International-Contemporary-Art, 2012

instalou adesivos vinílicos com imagens de fogo e chamas na fachada do Museu de Arte das Américas, em Washinton DC, chamando atenção para o perigo que representa um museu funcionando em um prédio histórico, que não possui dispositivos para prevenção de incêndios, obrigatórios em edificações atuais, e que eventualmente pode ser mais vulnerável à incêndios que colocariam em risco não apenas a construção em si, mas todo o acervo insubstituível, que abriga. A vulnerabilidade dos museus é um tema absolutamente pertinente e atual, tendo em vista o incêndio devastador que atingiu o Museu Nacional no Rio de Janeiro, em setembro de 2018, e que destruiu quase que inteiramente o seu acervo. A obra de Cristian Segura também propõem uma reflexão sobre todas as outras forças à que museus, de variados portes, estão sujeitos para se manterem operacionais, e que podem impactar decisivamente sobre a conservação e manutenção de seus acervos.

Nesta obra Cristian Segura questiona a segurança dos museus frente aos desastres naturais e provocados, e propõem uma reflexão sobre como parte significativa da cultura mundial está sendo guardada e protegida. Esse tema já havia sido abordado por ele na obra *Fire in the Museum*, em 2010. Nesta intervenção o artista instalou adesivos vinílicos com imagens de fogo e chamas na fachada do Museu de Arte das Américas, em Washinton DC, chamando atenção para o perigo que representa um museu funcionando em um prédio histórico, que não possui dispositivos para prevenção de incêndios, obrigatórios em edificações atuais, e que eventualmente pode ser mais vulnerável à incêndios que colocariam em risco não apenas a construção em si, mas todo o acervo insubstituível, que abriga. A vulnerabilidade dos museus é um tema absolutamente pertinente e atual, tendo em vista o incêndio devastador que atingiu o Museu Nacional no Rio de Janeiro, em setembro de 2018, e que destruiu quase que inteiramente o seu acervo. A obra de Cristian Segura também propõem uma reflexão sobre todas as outras forças à que museus, de variados portes, estão sujeitos para se manterem operacionais, e que podem impactar decisivamente sobre a conservação e manutenção de seus acervos.

Por outro lado, em *Sismo en Chile. El museo en ruinas*, Cristian Segura cria duas estratégias para aproximar sua obra do público. A primeira delas consiste em acrescentar uma dimensão simbólica às fotografias do museu chileno destruído pelo tremor de terra, com o objetivo de proporcionar ao público a sensação de estar presente no local do terremoto. A segunda estratégia proposta pelo artista é apresentar sua obra fora do confinamento do museu.

Considerando esses aspectos, a obra *Sismo en Chile. El museo en ruinas* pode ser entendido como um contradispositivo que não se relaciona com o seu dispositivo - o museu - apenas marcando uma posição contrária, e estabelecendo novas subjetivações, mas também apresentando novas possibilidades e alternativas para seu funcionamento, e abordando uma temática sensível à sua sobrevivência: os fatos naturais ou não, que podem causar danos irreparáveis às suas estruturas física ou administrativa e a seus acervos.

## ÍNDICE E SÍMBOLO

Para Cristian Segura, a perspectiva documental da imagem fotográfica não é o que interessa. O artista subverte o caráter indicial da fotografia, incluindo nas imagens elementos simbólicos, por meio de manipulação digital,



• SISMO EN CHILE. EL MUSEO EN RUINAS (3D)  
Fotografías 3D, 2012

que buscam oferecer ao espectador, a sensação de estar presente em um local atingido por um terremoto. Quando as imagens são vistas sem os óculos 3D, o artista desestabiliza o olhar ao provocar uma sensação de movimento tal qual a de em um tremor de terra, ao passo em que, quando são vistas com os óculos é possível experimentar a sensação de tridimensionalidade em uma imagem bidimensional, como se pudéssemos ter a mesma percepção que o artista teve ao fotografar o museu danificado.

Segundo Dubois (2012, p.62), a dimensão indicial da fotografia pode ser evocada para atestar, ou para provar a existência do objeto fotografado, já que o índice é o signo que mantém uma conexão física com seu objeto referencial. A imagem fotográfica é um importante exemplo desta classe de signos, uma vez que resulta da impressão de raios luminosos refletidos de um objeto que por algum tempo esteve frente à objetiva fotográfica. Em *Sismo en Chile. El Museo En Ruinas*, Cristian Segura coloca em jogo a objetividade fotográfica. O artista utiliza recursos tecnológicos e insere na imagem elementos criados digitalmente, quase como se quisesse dar à ver, algo que não pode, em absoluto, ser objeto de uma fotografia. Como afirma Deleuze (2007) referindo-se à pintura: *A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis*, Cristian Segura, por sua vez, mostra em suas imagens a força de um terremoto.

As imagens resultantes desse esforço de Cristian Segura, não podem ser classificadas como *foto-grafias*, ou seja, escritas com luz, pois contém elementos visuais resultantes do uso de softwares, que não se materializaram pela emissão luminosa de um referente. Santaella e Winfried (1997) observam três diferentes modos de produção de imagem, e propõem a sua classificação em três paradigmas: o paradigma pré-fotográfico, caracterizado pelo modo de produção artesanal, dependente de um suporte que recebe substâncias e ação de um agente produtor, resultando em um objeto único; o paradigma fotográfico, inaugurado com a fotografia e a automatização da inscrição da imagem e é fundamentado em *técnicas óticas de formação da imagem a partir de uma emissão luminosa, que leva a um registro sobre suporte químico ou eletromagnético, que é sempre um duplo, emissão direta e física do objeto, seu traço,...*; e o paradigma pós-fotográfico, que é o da imagem sintética, que não tem suporte matérico ou físico-químico e maquinico como as anteriores, e é resultado de um modelo matemático processado por computador, expresso visualmente por pixels, que produz abstrações que não correspondem em nada com o real, e permitem simular experiências de um objeto fora do tempo e do espaço. Os autores, mesmo tendo estruturado esta classificação ainda final da década de 1990, anteveem a mistura dos paradigmas e percebem, já naquela época, o surgimento de um tipo de imagem que não é puramente fotográfica e também não é puramente sintética (pós-fotográfica). Esse modo de produção da imagem, que é dominante no nosso tempo, é o utilizado por Cristian Segura em *Sismo en Chile. El Museo Em Ruinas*.

Uma mescla de fotografia e manipulação digital, uma derivação da fotografia, ou talvez fosse mais prudente chama-la de imagem híbrida. Essa hibridização reforça o caráter simbólico da imagem, já que associa à fotografia elementos digitais que não possuem uma relação direta com nenhum objeto, uma vez que, como enfatizado por Santaella e Winfried (1997): *A relação entre o símbolo e seu objeto se dá através de uma mediação, normalmente uma associação de ideias que opera de modo a fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto*.

Cristian associa duas classes de signos: o índice e o símbolo. O procedimento de associar signos de diferentes classes é identificado por Rosalind Krauss (2014), em Duchamp. Na obra *With My Tongue in My Cheek*, o artista posiciona um modelo em gesso da lateral do seu rosto sobre um desenho do seu perfil. Segundo Krauss

(2014, p. 91): *A representação se divide entre o molde do corpo ou índice e o signo figurativo desenhado, ícone.*

É importante perceber que, ainda segundo Krauss (2014, p.88), Duchamp apropriou-se do caráter indicial da fotografia *pela sua intuição de que as propriedades estruturais do índice eram totalmente diferentes das outras formas de representação como as cadeias de substituição simbólica que haviam se tornado o objeto da tradição pictórica e icônica.*

Em *Sismo en Chile. El Museo En Ruinas*, Cristian Segura se aproxima da estratégia duchampiana ao associar duas classes de signo distintas. Contudo, enquanto Duchamp enfatiza a incompatibilidade entre índice e símbolo, se afastando dos valores simbólicos próprios da pintura e da escultura na medida em que rompia com a estrutura sobre a qual a arte havia se constituído até então, Cristian Segura pretende sobrepor essas duas classes de signo. Essas imagens não têm mais seu lugar junto àquelas que não pensadas apenas pelo seu aspecto indicial, pois ao adicionar elementos sintéticos, o artista ressalta seu aspecto simbólico. Assim como também não pode mais ser entendida como uma fotografia, mas como uma imagem híbrida. São imagens fora de lugar, meio caminho entre índice e símbolo.

## A OBRA FORA DO MUSEU

Ao expor a obra *Sismo en Chile. El museo en ruinas* em três espaços que podem ser entendidos como não ortodoxos para exposição de obra de arte - uma revista, a fachada do museu e a antessala do teatro - Cristian Segura reafirma sua intenção de aproximar sua obra de um público mais amplo. Essa estratégia é enfatizada pela distribuição, nas três ocasiões, de óculos 3D. Esses óculos funcionam como órteses, que possibilitam uma relação completa do espectador com a obra já que auxiliam na visualização do efeito de tridimensionalidade utilizado pelo artista. Por outro lado, ao tirar sua obra do espaço tradicional de exposição, Cristian Segura questiona os limites impostos pelo museu ou galeria à arte. O artista propõe uma discussão sobre a institucionalização da arte, e da força que o museu possui para definir como a obra de arte deve circular e como e por quem pode ser vista.

Uma vez mais as imagens de Cristian Segura estão fora do lugar onde, tradicionalmente, elas deveriam estar: o museu. Esta é uma preocupação do artista e está presente em outras obras como em *Una exposición que se muove* de 2009, e *Entre bienais* de 2011.

Em *Una exposición que se muove*, Paniagua (2012, p. 250) traz, que o artista *exibiu uma seleção de vídeos nos circuitos fechados de TV de ônibus intermunicipais que circulavam por médio e longo percurso no território chileno*, durante a Trienal do Chile de 2009, que aconteceu em sete cidades do país e tinha como proposta curatorial: *Explorar os limites da arte, a partir da própria situação da arte e da institucionalidade cultural, assim como das fronteiras geográficas que têm o Chile.* (UNIVERSIDAD DE CHILE, 2009). Segundo Amarante (2013, p. 118), os vídeos apresentados pelo artista tinham em comum: *a reflexão acerca do papel dos museus e sobre os limites institucionais no campo artístico*, e, de acordo com Ticio Escobar (2009, p. 36): *De esta manera sugiere la relación oscilante entre lo público/ los públicos y reflexiona irónicamente acerca de la transitoriedad y la contingencia de las escenas del arte.*





• SISMO EN CHILE. EL MUSEO EN RUINAS (3D)  
Vista da exposição no Museu de Belas Artes de Tandil, 2017

Já em *Entre bienais*, realizada na 6ª VentoSul / Bienal de Curitiba, Cristian Segura apresenta uma obra em que reunia o trabalho audiovisual de quatorze artistas argentinos, (Eduardo Basualdo, Melina Berkenwald, Toia Bonino, Eugeria Calvo, Andrés Denegri, Estanislao Florido, Gabriela Golder, Andrea Nacach, Karina Peisajovich, Silvia Rivas, Cintia Clara Romero, Inés Szigety, Graciela Tanquini e Alejandra Urresti), que não participaram oficialmente da exposição, e os exibia nas televisões dos ônibus interestaduais e de aviões que realizam a rota entre Curitiba e Porto Alegre, uma vez que nesta última cidade, acontecia simultaneamente, e de forma totalmente independente, a 8ª Bienal do Mercosul de Porto Alegre. Em ambas intervenções, o artista se preocupa com os limites impostos à arte pelo museu, mas também realiza um movimento ativo de levar a obra de arte em direção a um público que, talvez, não tivesse acesso a essa produção de outra forma.

## O CONTRADISPOSITIVO

Na medida em que a obra de Cristian Segura problematiza o museu, que pode ser entendido como um dispositivo da arte, desvela as relações de poder em que a instituição museal está envolvida, a partir do ponto de vista de alguém que é relacionado a ela, seja como ex-diretor, conhecedor todos os meandros administrativos e de todas as dificuldades às quais um museu está sujeito; ou como artista acolhido por este mesmo museu e que não busca o enfrentamento, mas a sondagem e a discussão sobre seus limites, suas forças e vulnerabilidades, propondo reflexões sobre o modo de ser dessa instituição, que sobre o impacto e deve se adaptar a diversos interesses, pressões, forças e realidades.

### BIBLIOGRAFIA

---

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 40.
- AMARANTE, Joana. *Cristian Segura um Artista de Dispositivos: Índice, Simulacro e Atlas*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – Teoria e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina. Santa Catarina, 165 p., 2013, p. 118.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p. 62.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 14ª ed. Campinas: Papirus, 2012, p. 62.
- ESCOBAR, Ticio. *El límite: textos curatoriales*. In: ESCOBAR, Ticio; RICHARD, Nelly (Ed.). *Trienal de Chile 2009*. Santiago de Chile: Fundación Trienal de Chile, 2009, p. 36.
- KRAUSS, Rosalind. *Marcel Duchamp ou o campo imaginário*. In: KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. 1ª ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.
- PANIAGUA, Francisco Pablo Medeiros. *A curadoria como procedimento artístico*. In: CHEREM, Rosângela; MAKOWIECKY, Sandra (Org.). *Cristian Segura e a poética do coeficiente*. Florianópolis: Udesc, 2012, p. 150.
- SANTAELA, Lucia; WINFRIED, Nöth. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- UNIVERSIDAD DE CHILE. *Trienal de Chile 2009: Fuerte presencia artística de la U. de Chile*, 09 Out. 2009. Disponível em: <<http://www.uchile.cl/noticias/55657/trienal-de-chile-2009-fuerte-presencia-artistica-de-la-u-de-chile>>. Acesso em: 02 Set. 2018.

---

### MARIO OLIVEIRA

Graduado em Fotografia pela Universidade do Vale do Itajaí, professor do Curso de Fotografia da Universidade do Vale do Itajaí, mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina na linha de pesquisa Teoria e História da Arte.

# **KRYPTTE NUANCES DE RESSIGNIFICAÇÃO DA HISTÓRIA DA ARTE**

**SEBASTIÃO GAUDÊNCIO BRANCO DE OLIVEIRA**

## **LA CRIPTA E O PROJETO KRYPTTE DE CRISTIAN SEGURA**

Como a história da arte pode ser ressignificada? Eis uma pergunta que surge-nos a partir do projeto *Kryptte*, ativado no *Espacio La Cripta* em 2013.

Tal obra, dá-nos indícios da relação do artista com a história da arte e revela vestígios de seu gesto artístico, expondo nuances de sua maneira de entender e ressignificar conteúdos deste campo de saber.

*La Cripta*, localizado em San Miguel de Tucumán na Argentina, chama-nos a atenção por ter sido construído em 1948, em estilo romano, pela Sociedade Salesiana de Tucumán vinculada ao catolicismo, contudo, esse lugar subterrâneo de penumbra, com iluminação mínima e máximo silêncio, foi ocupado até 1962 como Igreja. Nesse ano, os lençóis freáticos da região inundaram o edifício na altura de dois metros, e assim permaneceu por quarenta anos, até que, neste século, a água foi bombeada, e o local pôde ser reutilizado, agora com finalidade artística:





• KRYPTÉ

Processo de montagem

La Cripta, San Miguel de Tucumán, 2013





• KRYPTE

Dispositivo USB instalado na coluna (detalhe)  
La Cripta, San Miguel de Tucumán, 2013

*La Cripta es lugar extraordinario: por sus dimensiones (L: 65 m A: 36 m H: 8 m) y por la carga simbólica que encierra. Al mismo tiempo, la tipología del edificio, la precariedad de las instalaciones y la presencia de napas freáticas (que modifican la humedad del lugar e intervienen con un sonido constante de agua circulando) son parte constitutiva de la esencia del espacio. (LA CRIPTA, online).*

A prévia descrição sobre a *La Cripta* é essencial para formulação de problemas operatórios na obra *Krypte* de Cristian e ele manifesta seu interesse na carga simbólica daquele lugar, destacando suas dimensões matéricas e também os usos primeiros: local de culto religioso e espaço submerso. Durante o seminário, ele comentou que faz várias visitas aos locais onde realizará algum projeto, delinea um mapeamento da arquitetura, faz entrevistas e conversas informais com pessoas relacionadas e buscas na internet. *Rosângela Miranda Cherem*<sup>1</sup> aborda o gesto do artista reforçando a noção de que para ele, o espaço é pensado de um ponto de vista *conceitual e plástico* e atua em seu processo como vestígio de uma *fatura em permanente deslocamento*, atravessado por diferentes meios, suportes e procedimentos.

A investigação sobre *site-specific*, da qual Cristian se ocupa, parte de muitas miradas sobre um espaço e leva-o a uma leitura pontual sobre a cripta, visível em seu projeto de detalhes minuciosos e planejamento preciso, na chave de um artista racional que segue etapas e propõe um dinamismo advindo de seu modo de premeditar a obra. O uso de tecnologias digitais; a articulação entre espaços institucionais e seus usos; a movências da sociedade em relação à preservação da memória coletiva; dispositivos de interação objeto/obra com o público são alguns dos problemas elencados pelo artista no decorrer de uma trajetória que se renova e se atualiza a cada pesquisa. Em *Krypte* não é diferente, pois ele toma decisões e assume os riscos inerentes a estas escolhas.

## **A CRIAÇÃO DE ESPAÇOS, TEMPOS E HERANÇAS**

Hal Foster comenta sobre a localização da arte contemporânea e inclui as práticas *site-specific* do começo dos anos 70 ao expor que sua genealogia parte de investigações *primeiro, dos materiais constituintes do meio artístico e segundo das condições espaciais de sua percepção, para então chegar nas bases corpóreas da percepção*. Foster (2014) conclui que em pouco tempo, *a instituição da arte não podia mais ser descrita apenas em termos espaciais (estúdio, galeria, museu, etc); era também uma rede discursiva de diferentes práticas e instituições, de outras subjetividades e comunidades* como se estabelece no projeto *Krypte*. Em paralelo, notamos que o trabalho Cristian Segura poderia seguir uma vertente da arte conceitual em interlocução com artistas brasileiros como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Cildo Meireles.

Na concepção do artista a estrutura arquitetônica, a profundidade do subsolo e a baixa iluminação são os primeiros nuances apropriados que o levam a instalar cabos de USB abaixo ou dentro do concreto, tal como as tumbas, descritas por Justo Pastor Mellado (Crítico e curador chileno) em relação à fé salesiana e aos cultos ocorridos ali no passado da cripta. As luzes postas por Cristian em tom azul correspondem a água corrente e ao submerso, ao futurístico e também a elevação religiosa. Nota-se, na citação abaixo, que o artista lança um jogo atemporal, onde a questão *o que foi feito aqui* assume novo significado pois os sentidos

anteriores - religiosidade e fé; espaço de culto e espaço interdito - dão lugar à intervenção de Cristian Segura, que inclui seu repertório teórico/prático codificados em dispositivos digitais, enquanto o cenário futurista de intercâmbio artístico, trás a tona o problema do espaço, do tempo e *o que pode ser feito aqui*.

*Consistió en alojar dentro de los muros, piso y columnas de la cripta, miles de libros digitales de arte, arquitectura y filosofía, en pendrives amurados dentro de la mampostería. La cripta, lucia "vacía" y sólo se veían cables USB saliendo de su estructura. El público fue invitado a asistir con teléfonos, tablets o computadoras portátiles, para descubrir lo que la cripta escondía en su interior. El espacio estaba iluminado en tonos azules, que es el color que representa las altas tecnologías, pero también el agua, en referencia al líquido que se oía tras sus paredes y fluía del mismo modo que la información por los dispositivos electrónicos del público. [LA CRIPTA, online].*

A convivência e coexistência de espaços/tempos é exacerbada como acontecimento expositivo, pois os aparelhos devem ser buscados, garimpados pelo visitante, como uma sensibilização do público para encontrar arte de modo similar aos salesianos que ali viviam sua fé cristã, todavia agora, há textos escritos e textos imagens soterrados e espalhados em detalhes inusitados e quinas arquitetônicas. Justo P. Mellado (n/d) diz *que el público podrá copiar, agregar o reemplazar su contenido, haciendo que la experiencia sea la de un intercambio incommensurable*.

Passados cinco anos da ativação do *site-specific*, é muito difícil saber, hoje, a maneira que os visitantes manejaram os aparelhos, se acessaram, incluíram ou excluíram os PDF's. Contudo, o convite de Cristian torna-se uma obra, pelo esforço de descobrir e editar a partir das pessoas presentes na exposição, e esse avivamento de inúmeros tempos, retira de *Krypte* a possibilidade de uma leitura histórica linear ou meramente estilística.

Segundo Belting (2012, p. 41) o instante de interação com o público atua no sentido de rememoração cultural, provocado, pelo gesto do artista, em um cuidado de fazer *a arte entrar em cena, e o especialista ser requisitado apenas por uma questão cultural e não mais para um esclarecimento sério*. Paralelo ao raciocínio de Hans Belting, ainda há texto crítico e um artista cultuado, todavia, a abertura pública dos livros digitais criptografados de arte (textos) do acervo de Cristian, relembra e *garante um espaço livre no interior da sociedade, e ali desaparece o desejo de orientação que sempre estava voltado para o especialista. Onde não existe mais esse desejo, ali também deixa de existir o leigo*. Eis aqui, um ponto forte de ressignificação da história, da fé cristã para a arte com potencial libertador.

Justo Pastor Mellado (n/d) escreve *El encriptaje de Cristian Segura* a convite do artista e cria uma articulação com a palavra cripta com o termo que corresponde em português a criptografar, movendo o sentido deste trabalho à informática, na fusão entre cifrar e codificar, cuja implicação técnica corresponde a transposição de informação, dentro de códigos que são compreendidos àqueles que conhecem as chaves para decifrá-los. Ele associa esse código, à informação ofertada por Cristian Segura nos dispositivos, *donde decide esconder algo, poner en una tumba*, cujos objetos-mortos desta tumba, configura-se em vasta compilação de textos/imagens da história da arte, e a chave de acesso, são os aparelhos portáteis dos visitantes (celulares, tablets e

*laptops*). Ainda na leitura do crítico, seria como se Cristian oferta-se saberes-mártires, ou saberes-testemunhos, informações que sofrem a perseguição daquilo que professam. (Tradução nossa).

Belting (2012) poderia reforçar este comentário, no sentido de afirmar que os artistas que desejavam livrar-se da história da arte, eram os que tornavam-se cúmplices e beneficiários dessa, enquanto Cristian não busca livrar-se da história, e sim compor com dados dessa história para além da noção vanguardista de progresso ao novo, visto como despedida por Hans Belting ao ler um trabalho de Hervé Fischer, *L'Histoire de l'art est termine*. O gesto de Cristian Segura torna-o cúmplice e beneficiário da história da arte na maneira em que aproxima-se da insinuação de Cindy Sherman em *Film Stills*<sup>3</sup>, iniciado na década de 70. Segundo Belting (2012), é onde a artista provoca-nos a perceber que fazemos teatro ao se apossar da cultura e o que é apresentado não são nossas peças, sim a *criação do palco ideal para que elas ocorram nos quais nós fazemos o papel de senhores* (p.213). Aqui não pelo registro encenado ao longo do tempo, mas pela articulação de um cenário e pelo modo coletor/coleccionador, ao dispor seu repertório sem a ideia de que será contado uma totalidade da arte.

O entendimento de Hans Belting sobre Cindy Sherman, é símile nas palavras de Justo P. Mellado (n/d) quando diz que Cristian Segura *hará de su propio nombre de pila una objeto de trabajo, en este lugar, atribuyéndose la fe del testigo diseminador, teniendo que pagar un precio por ello, que es el precio formal del ajuste a su modelo de partida*. Sua partida confronta e reforça as peças produzidas por museus, onde eles não a escreveram, enquanto em *Krypte*, Cristian retoma para si a voz do artista, com a propriedade de quem trabalhou por anos em espaços museológicos, mas que, possivelmente será novamente absorvido na história da arte que ele propõe abrir uma brecha e desestabilizar certezas.

## A HISTÓRIA DA ARTE E A MUDANÇA DE EIXO

Para perceber uma mudança de eixo na História da Arte, faremos uso de uma anedota: quando a expressão *história da arte* é proferida, rapidamente o peso de uma tradição recente de saberes recai sobre a consciência do sujeito que a escuta. Tão logo começam a surgir as primeiras associações: escritores do século quinze descrevendo com ênfase no equilíbrio e harmonia das formas humanas e divinas, a arquitetura, a pintura, a escultura da antiguidade, em tom de enaltecimento de servidores da nobreza e da igreja, e rebaixamento de artesãos da plebe. Nisto, pode-se pensar alguns nomes de artistas mundialmente difundidos e impregnados na frase *o artista quis dizer que*<sup>4</sup> ...

O classicismo é tido como aquilo que permanece e, em tempos mais recentes surgem movimentos artísticos de vanguarda, “ismo” aqui, “ismo” ali, como uma incessante tendência a estruturar estes agrupamentos linearmente no decorrer do tempo, tal como a capa do catálogo da exposição *Cubismo e Arte Abstrata*, 1936, criada por Alfred Barr Jr. A composição de Barr Jr. e os ideais nela impregnados, são transcritos e reproduzidos amplamente em todo material escolar do ocidente, da mesma maneira que em museus e galerias pelo mundo. Essa difusão elegeu os rótulos de cada artista, seus grupos, e modos de operação estética, e atua como *fantasmas* de algo não resolvido em artistas de hoje, sob a forma de produtos de uma ciência, a História da Arte.

Por outro lado, para além das classificações próprias da história da arte, é preciso considerar que estamos no

século vinte e um, ou seja, a pergunta *o que isto quer dizer* foi atualizado para *o que é isto*<sup>5</sup>. Essa mudança de eixo, gerou uma renovação no modo de fazer perguntas e na maneira de enlaçar o objeto de estudo, sendo que discursos universalizantes deram lugar aos discursos sobre pontos mais específicos. No entanto, perguntas como o que se entende por obra de arte, sobre quais as funções do artista na cultura e os mecanismos que o legitimam perante a sociedade, permanecem indefiníveis, muito embora como observa Hal Foster (2014), *o objeto da contestação ainda é em grande medida a instituição de arte capitalista-burguesa (o museu, a academia, o mercado e a mídia) e suas definições excludentes de arte e artista, identidade e comunidade*.

Apesar dos esforços para combater as definições excludentes, hoje o artista deixou de ser o sujeito que cria somente com suas paixões íntimas, e seus trabalhos não podem ser lidos e aplicados como fórmula. Segundo Foster (2014), muito deles despediram-se da história linear e progressiva e passaram a combater no presente a história universal da arte. Para um artista, isto soa como uma libertação, onde a sua biografia não é causa de suas imagens e os sentidos que seus trabalhos evocam são somados ao lugar de quem experimenta sua obra. Em síntese, passam a compor mais formulações e problemas, ou questões paradoxais construídas de maneira plástica, do que ditames normativos vinculados a um programa pré-estabelecido.

Atualmente, o modelo vanguardista de história da arte com lógica interna e autônoma que prescrevia os estilos de cada época não funciona mais, conforme Hans Belting (2012) em *O fim da história da arte, pois voltava-se à ordem de um discurso contextual dissolúvel em todo o campo da cultura e da sociedade em que pudesse ser incluída* (p.34). O autor reforça que artistas, historiadores de arte e críticos, mesmo que em vistas distintas, estavam envolvidos a configurar o que é e o que não é arte, enquanto museus e feiras apresentavam a última palavra, sendo que nos dias de hoje, segundo Bettina Rupp (2001)<sup>6</sup>, a curadoria *contemporânea* também pode exercer a força atribuída aos artistas, historiadores, críticos, museus e galerias pontuada por Belting.

Belting (2012, p. 35) cabe-nos a notar, que os esforços metodológicos de hoje derivam da *era da história da arte, que coincide com a era dos museu*, mas não aniquilam todo escrito elaborado de geração em geração (e aqui se inclui a seleção de livros digitais de Cristian Segura para *Krypte*), visto que a produção de alguns artistas contemporâneos busca remodelar a história da arte na maneira em que a *desenquadra* da arte que pretendia ser ontológica, ou seja, que não estivesse contaminada de outras histórias, e trouxesse em si mesma o seu sentido. Por isso, é preciso escrever sobre trabalhos de arte, reconhecendo que dizer não é ver, e procurar entender a maneira em que cada trabalho se inter-relaciona com o que é próprio do gesto do artista, seu arquivo, sua leitura do presente, e como sua produção tangencia o tempo e os processos de outros artistas.

Voltemos-nos a anedota colocada no início deste capítulo, pois o sujeito que ouviu história da arte pergunta-se sobre *Krypte* e onde poder-se-ia localizar o objeto artístico? Os mais clássicos dirão que é a cripta, pela carga salesiana ou arquitetônica; os bibliófilos defenderão que está no levantamento e seleção de livros digitais para inclusão nos dispositivos; os artistas pessimistas terão certeza de que não há arte; outros mais fleumáticos de logo vão apontar para o gesto de escavar e implantar dentro do concreto; os indecisos irão sugerir que a iluminação figurada pode soar um indício; nós podemos inferir que a obra de Cristian Segura é um constructo que existe no espaço e é o que se fala sobre ela, existe no que é dito, e insurge por problemas criados e resolvidos de modo estético, transpassado por um conjunto de contingências que intervêm na história como um regime de verdade.

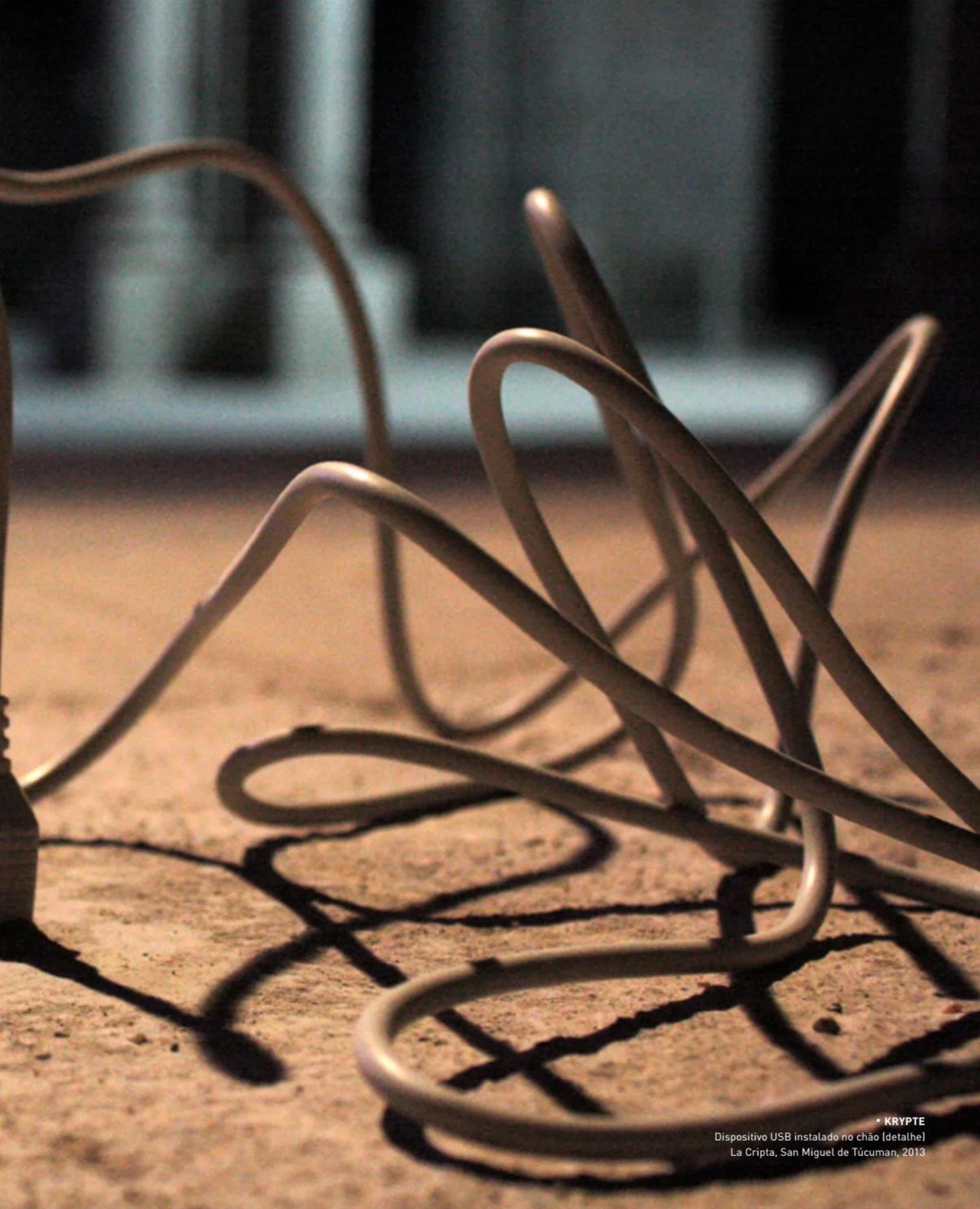




• KRYPTE

Vista da instalação *site-specific*  
La Cripta, San Miguel de Tucumán, 2013





• KRYPTÉ

Dispositivo USB instalado no chão (detalhe)  
La Cripta, San Miguel de Tucumán, 2013

## O EIXO DA LINGUAGEM

Ao compreendermos *Krypte* de Cristian Segura como um projeto artístico exclusivo para um determinado local é preciso reconhecer que, ainda que próximo de procedimentos *site-specific*, o projeto toma para si um gesto próprio do artista, e dialoga, atualiza e intervém em modos de ver a história da arte e sua relação com o tempo, e também a interlocução entre arte e tecnologia, acervo e arquivo. Contudo, independente dos meios e maneiras de atuar, este trabalho é transpassado por ambiguidades e pontos invisíveis que só podem ser apreendidos pelas vias da linguagem como um sistema complexo de enunciação.

Usualmente entendido como ato de proferir palavras, a fala para Barthes (2012) não é uma criação pura e está no campo individual por refletir contingências que delineiam a consciência e seus modos de comunicar, porém é preciso distingui-la da língua (campo coletivo da linguagem) para estabelecer um processo de sentido. Neste caminho, a leitura da obra *Krypte* delinea nuances de comunicação verbal que *é uma constelação, ou seja, não está na busca da origem, e sim na associação de retalhos de origens perdidas*. O texto do artista e o do crítico demonstram a procura de Cristian Segura por uma intersecção da história passada e futura ressignificadas, e a exposição a *exacerba no presente sem o legislar*. O sentido não está em si mesmo, está no significado que cada visitante cria ao experimentar esse presente, enquanto nós, contamos uma história de *Krypte* depois que ela virou estória.

Como componente maior que a fala, a língua é um elemento edificado pela linguagem e excluído da fala. Ela é arquitetada socialmente e não se cria nem se modifica, é uma espécie de valor contratual e corresponde ao código que por si só é um sistema dependente de interpretação no nível de um esforço em ver, ou seja, perceber aquilo que é imperceptível. Essa força que desvia com facilidade, na obra *Krypte* aparece com a intencionalidade do artista que se torna signo quando desloca-se o objeto artístico e propõe diálogo ao comunicar. A arte aqui pode ser apreendida em representações psíquicas da coisa, na forma da disponibilidade deste material nos dispositivos digitais, como o visitante da mostra troca com os aparelhos codificados, e de que modo o tempo se desloca pelo convite do artista.

Os elementos de linguagem utilizados por Cristian Segura em *Krypte*, ou sua fala, partem de um acervo de artista e pesquisador, e estão compostos por recursos matéricos disponíveis em seu contexto de vida - tecnologias digitais de armazenamento e difusão de dados -, inacessíveis aos salesianos tanto na construção do templo (1948), quanto até o fim de seu uso religioso (1962).

Em paralelo aos meios, Jorge Luis Borges publica em 1949 o livro *Aleph*, cujo conto, narrado pelo escritor, descreve as visitas do autor ao personagem Carlos Argentino, pai da falecida Beatriz Viterbo ao qual Borges parece ter apreço no texto. Após a morte, ele passa a frequentar todo ano a residência do pai, e em uma dessas visitas Argentino apresenta um longo poema sobre o qual Borges (1998) comenta parecer *acumular em 4 versos três alusões eruditas que abarcam 30 séculos de densa literatura [...]*. No entanto, Borges destaca que o esforço do poeta ali estava em criar as razões para que sua poesia fosse admirável, em esforço de dar conta da *redondez do planeta*.

A busca por uma abrangência global, como nos versos de Carlos Argentino herdeiro da história da arte iconográfica, é ressignificada na obra de Cristian Segura através da inclusão e aceitação da falta (aquilo que não está ali) como índice da incompletude da fala, e revela maturidade frente ao uso de um acervo que pensa a história a

partir de camadas sem hierarquia. Se a fala são seus elementos de linguagem, a língua que Cristian expõe está no campo de um relato singular, nas beira de um delírio que convence o público por sua complexidade, atualidade e monumentalidade, mas principalmente pelo aspecto racional de sua poética.

Em *Aleph*, Carlos Argentino procura Borges em dois momentos, o primeiro para mediar um prefaciador de seus versos, de *precisão formal e rigor científico*, e o segundo, após esquecer o pedido, para contar que perderia a casa, pois os proprietários tinham outros planos para ela. Isto, para Borges foi sensível, porque assim perderia a memória dos objetos de Beatriz. Logo, resolveu visitar Carlos para ver se encontraria o delírio *Aleph*, no qual ele afirmava com agitação, existir abaixo da escada no porão, em metáfora ao inconsciente freudiano.

Ocorreu que, no conto, Borges desceu as escadas após um gole de conhaque e não encontrara o dito *Aleph*, descrito como *um ponto do espaço que contém todos os pontos*, até que Carlos subiu e trancou-o no porão, e o escritor pensou: *deixara-me soterrar por um louco, depois de tomar um veneno*. Quando fechou os olhos e abriu novamente, deparou-se com algo inenarrável descrito assim:

*Chego, agora, ao inefável centro de meu relato; começa aqui meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha temerosa memória mal e mal abarca? Os místicos, em análogo transe, são pródigios em emblemas: para significar a divindade, um persa fala de um pássaro que, de algum modo, é todos os pássaros; Alanus de Insulis, de uma esfera cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma; Ezequiel, de um anjo de quatro faces que, ao mesmo tempo, se dirige ao Oriente e ao Ocidente, ao Norte e ao Sul. (Não em vão rememoro essas inconcebíveis analogias; alguma relação têm com o Aleph.) É possível que os deuses não me negassem o achado de uma imagem equivalente, mas este relato ficaria contaminado de literatura, de falsidade. Mesmo porque o problema central é insolúvel: a enumeração, sequer parcial, de um conjunto infinito. Nesse instante gigantesco, vi milhões de atos prazerosos ou atroz; nenhum me assombrou tanto como o fato de que todos ocupassem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. O que viram meus olhos foi simultâneo; o que transcreverei, sucessivo, pois a linguagem o é. Algo, entretanto, registrarei. (BORGES, J. L.; p. 695, 1998), grifo nosso.*

Seria a obra *Krypte* uma história de todas as histórias? Haveria no projeto de Cristian Segura uma história da arte sem superposição e sem transparência? Analogias à parte, os gestos de simultaneidade e sucessividade do relato de Borges, insurgem nas operações de Cristian Segura como linguagem, e além de *Krypte*, aparecem em trabalhos anteriores como *Una exposición que se mueve*, de 2009, na Trienal do Chile, onde ele instala uma coleção de vídeo-arte, de diversos artistas, em ônibus que se deslocam até a exposição. Esse ato reaparece no Brasil em *Entre bienais* de 2011, ao inserir vídeos nas poltronas dos aviões que conectam a 6ª Bienal de Curitiba e a 8ª Bienal do Mercosul. Na 11ª Bienal de Havana em Cuba, o projeto se reconfigura em *Cabina de exhibición audiovisual*, 2012. Todos estes trabalhos, inclusive a *Krypte* revelam sua relação com a construção de estruturas portáteis de expor e em suas palavras *otras formas de circulación o distribución de obras audiovisuales*, que incluímos, na cripta, obras em texto e imagem fotográfica como um ponto que contém todos os pontos no espaço/tempo.





• KRYPTÉ

Interação de público

La Cripta, San Miguel de Tucumán, 2013





• KRYPTE

Interação de público

La Cripta, San Miguel de Tucuman, 2013

Segura cria algo onde nem tudo é discurso, é também interação sem medidas, e sua poética respira como um corpo abjeto e um arquivo mimético ajustado ao seu lugar de fala. Uma poesia política, não somente por expor os excessos do capitalismo e nem por legislar o sentido da experiência, sim por pensar um sintoma de seu tempo ao olhar um ponto cego, ou seja, aquilo que ainda não consegue-se estranhar. Entretanto, como *cúmplice e beneficiário*, segue na procura de que regime de verdade faz com que esse objeto/arte faça sentido num determinado espaço/tempo, e como sua poesia gera significados em uma nova cultura.

---

## BIBLIOGRAFIA

- BELTING, H. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012. p. 41.
- BORGES, J. L. *O Aleph*. In: *Obras completas*. v. 1. São Paulo: Globo, 1998. p. 689.
- CHEREM, R.; MAKOWIECKY, S. (org.). *Cristian Segura e a poética do coeficiente*. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2012. p. 11.
- Edifício *La Cripta*. Disponível em: <<http://www.espaciocripta.com.ar/index.php?resena/edificio/>> Acesso em: 04 dez. 2018.
- FOSTER, H. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 173-174.
- MELLADO, J. P. *El encriptaje de Cristian Segura*. N/D.
- ROLAND, B. *Elementos da semiologia*. São Paulo: Ed. Cultrix. 2012.
- RUPP, B. *O curador como autor de exposições*. In: *Revista Valise*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, ano 1, 2001. In:<<http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/19857>> Acesso em 29 jul. 2018. p. 137.

---

## NOTAS

- <sup>1</sup>CHEREM, Rosângela M. Ex-orbitar o espaço. Notação par apensar a obra de Cristian Segura in CHEREM, R.; MAKOWIECKY, S. (org.). *Cristian Segura e a poética do coeficiente*. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2012.
- <sup>2</sup>Transposição segundo Gérard Genette (2010) corresponde a uma espécie de transformação séria com implicações históricas, apuramento estético e ampla variedade de procedimentos. Em: GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- <sup>3</sup>PRADA, A. Auto-retratos da pós-modernidade: Cindy Scherman em *Untitled Film Stills*. 2009. In:<<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18125/10814>> Acesso em 23 jul 2018. Segundo Ângela Prada o trabalho representa e questiona imagens da feminilidade, construídas ao longo dos anos pelo cinema e televisão, em forma de auto-retrato.
- <sup>4</sup>As considerações em itálico neste texto, que não são citações diretas nem palavras em outro idioma, são reflexões advindas das anotações sobre os debates no seminário *História da Arte como Operação de Hipertexto*. Curso ministrado por Rosângela Chereem em 2018-1.
- <sup>5</sup>CHEREM, Rosângela M. Ex-orbitar o espaço. Notação par apensar a obra de Cristian Segura in CHEREM, R.; MAKOWIECKY, S. (org.). *Cristian Segura e a poética do coeficiente*. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2012.
- <sup>6</sup>RUPP, B. O curador como autor de exposições. In: *Revista Valise*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, ano 1, 2001. In:<<http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/19857>> Acesso em 29 jul. 2018. p. 137. A autora expõe que: A curadoria contemporânea se caracteriza por três aspectos distintos: sua capacidade de legitimação, sua possibilidade de criação e a abordagem temática.

---

## SEBASTIÃO GAUDÊNCIO BRANCO DE OLIVEIRA

Mestrando na linha de pesquisa Teoria e História das Artes Visuais no PPGAV-UDESC, SC; licenciado em Artes Visuais pela UDESC (2016); bacharel em Naturologia pela UNISUL (2011). Aluno de Gravura na oficina de arte da FCC (2014-19). Membro do grupo de pesquisa Imagem-acontecimento. Membro do corpo editorial técnico da revista *Palíndromo* do PPGAV-UDESC (2017-18). Tem experiência na área de artes, com ênfase em teoria e história da arte, ensino de arte e processos artísticos. Atua nos seguintes temas: arte e arquivo, fotografia e gravura e arte no contexto de interior. [sebastiaogaudencio@gmail.com](mailto:sebastiaogaudencio@gmail.com).

# A INSTAURAÇÃO DA MEMÓRIA: PERTENCIMENTOS ARTÍSTICOS

NOELI MOREIRA

***O intraduzível puro e o traduzível puro aí passam um no outro - e é a verdade, “ela mesma materialmente”***

*(Jacques Derrida, 2002)*

Em meio aos pensamentos que murmuram, entre as palavras traduzíveis e intraduzíveis, entre toda a linguagem originada, das metáforas às narrativas, os sentidos são tomados na contemplação e na reverberação que as obras de Cristian Segura provocam no espectador. Somos atravessados pela força de sua presença em cada projeto que realiza. Um artista contemporâneo que pensa sobre o espaço expositivo, sobre as imagens e seu uso e, premeditando seu processo artístico, usa de metalinguagens como dispositivos para articular novas possibilidades de pensar e falar sobre a Arte. Os dispositivos são acionados em seu trabalho como um conjunto de possibilidades da linguagem. Na concepção de Foucault (2000 p. 244), “[...] o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos”. Por meio deles, Cristian problematiza conceitos como espaço, tempo, gesto, linguagem. Sua trajetória artística é permeada pelo planejamento de ações, desde a memória do que viveu, a ideia da criação da obra, até o mínimo detalhe para que a obra se concretize.

Cristian é um artista que valoriza suas experiências e o lugar onde vive, aborda sobre o mundo da arte, os percursos possíveis e a sua relação com os espaços de circulação e com os circuitos artísticos. Ele se relaciona com as vivências artísticas do lugar em que nasceu e cresceu, relações e percepções entrelaçam sua vida e seu trabalho como artista.

Explícito aqui três aspectos do trabalho de Cristian, que permitem melhor compreender este raciocínio.

## O CÉU DE FADER<sup>1</sup> , O OLHAR DE CRISTIAN

Entre suas memórias, Cristian revisita a obra de seu conterrâneo Fernando Fader, através de uma série de pinturas chamada *La vida de un día*, que capta oito instantes diferentes do mesmo dia, numa observação da paisagem em frente ao rancho onde Fader morava em Córdoba, na Argentina.

Essa obra foi a primeira aquisição feita pela Comissão de Belas Artes da cidade de Rosário, com o objetivo de compor o acervo do Museu Municipal Juan B. Castagnino, que hoje possui aproximadamente 3000 obras de artistas argentinos e europeus, e está localizado na cidade de Rosário, província de Santa Fé, na Argentina.

Deslocar o que foi visto e realocar em outro espaço de percepção, criando novas possibilidades para a experiência artística é o que propõe o artista contemporâneo. Apropria-se das imagens dessas pinturas, e com um recorte copiado e ampliado da imagem, delimita os espaços do céu de Córdoba. Entre variações da cor azul e as possibilidades sensoriais de tranquilidade e segurança que a cor transmite, Cristian imprime as imagens desses oito céus de Fernando Fader em oito bandeiras, pendurando-as em oito mastros, com oito metros de altura cada um, formando um círculo de dez metros de diâmetro, numa espécie de relógio de sol. Essa instalação encontra-se em frente ao museu de Arte Contemporânea de Rosário (MACRO), na Argentina, as margens do rio Paraná.

O museu MACRO, inaugurado em 2004, é a sede contemporânea do Museu Juan B. Castagnino. Sua localização tem relação direta com as escolhas artísticas que Cristian fez ao criar essa instalação. Ele se apropria e faz conexões entre a história da independência do seu país e conseqüentemente da criação da Bandeira Argentina (criada pelo General Manuel Belgrano-1812), o território geográfico do aparecimento da Bandeira - a cidade de Rosário- e a série de pinturas de Fader, os céus da Argentina. Hoje a cidade de Rosário tem como símbolo o Monumento Histórico Nacional à Bandeira.

O céu de Fader e o olhar de Cristian para o mesmo céu, preservam e revelam a bagagem histórica de seu país, as relações entre o tempo e o espaço geográfico, a força de seu povo e o patrimônio cultural.

As imagens do céu das bandeiras de tecido, confundem-se com o céu natural, demarcando um território nas alturas, o espaço azul do país onde os dois artistas cresceram. As sombras projetadas movimentam-se como um relógio de sol, marcando o tempo presente. O espaço-tempo se entrelaçam e o mesmo céu capturado pelos pincéis de Fader se une ao céu do museu de Rosário - o céu de Cristian. Diria Blanchot (2011), um reencontro do olhar. A percepção do nosso olhar confunde-se com o que também nos olha, passado e presente em constante transformação.

## OS CAMINHOS DE CRISTIAN

Cristian Segura nasceu em 1976 na Argentina, e desde cedo se viu frequentando museus e galerias, primeiro como voluntário, depois como coordenador e diretor. Ele inicia suas obras por meio de projetos, confrontando conceitos sobre o espaço expositivo, implicações arquitetônicas, patrimônio e acesso do público. Essas questões são problematizadas pelo seu repertório, conseguindo encontrar no ato de fazer, os meios para



▪ SÉRIE LA VIDA DE UN DÍA, 1917

Fernando Fader (1882 - 1935)

Óleo sobre tela, 80 x 100 cm c/u | Coleção Museu Juan B. Castagnino + Museu de Arte Contemporânea de Rosário

que as reflexões desencadeadas avancem nos espaços institucionalizados, nas pessoas e nas relações com o domínio da estética e da tecnologia. Ele não busca respostas – faz-nos pensar sobre o mundo da arte.

Quando pensa sobre o espaço da arte, ele premedita seu trabalho, organizando todos os detalhes, mas conta inicialmente com sua intuição. Por ter uma convivência tão próxima por significativos períodos de tempo com esses espaços, seus trabalhos sempre refletem questões íntimas sobre as relações de poder nos espaços expositivos, acionando dispositivos que mostram realidades, muitas vezes, desconfortáveis na relação de arte, lugar e público.

Ele trabalha com instalações, fotografias, vídeos, objetos. Cada projeto é dinâmico e acompanha etapas num conjunto de ações, desde os primeiros desenhos até o desenvolvimento final; se preocupa com cada detalhe, desde a montagem, os registros, publicações, divulgação e catálogos. Cristian é um artista completo, referência da arte na Argentina, expõe em vários lugares pelo mundo, também trabalha com curadoria, além de ser curador de suas próprias obras. Ele pertence ao mundo da arte e tem nela total sentido de seu trabalho.

Ao olhar a obra *El cielo de un día*, ressurge em minha memória o livro de Eduardo Galeano, “O livro dos abraços” (2012), que trata, nas suas várias histórias, sobre o encantamento das relações entre pessoas, suas reflexões, relatos e memórias - um mundo de possibilidades entre o pensamento, os sentidos e emoções. No capítulo “A função da arte/1”, há uma pequenina história sobre a ação de olhar, enxergar aquilo que nunca se viu (p.12): “[...] o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: — Me ajuda a olhar”! Essa relação traz um pouco desse encantamento que surge ao olharmos a obra de Cristian Segura, que, de forma especialmente poética, nos mostra a relação entre o ato de ver, perceber e pensar, percorrendo entre os caminhos da arte, nas ações humanas e na construção do nosso mundo.

Essa percepção sensível que observamos em alguns artistas e encontramos em seus trabalhos partem das modificações que são percebidas e captadas pelos sentidos humanos. As alterações dos fenômenos da natureza como a variação da luz, do vento, do movimento e das sensações do corpo em relação a passagem desse tempo são temas geralmente abordados. Entre as possibilidades de criação, a pintura é uma das referências de trabalhos artísticos realizados com essa intenção, ao logo do tempo.

As modificações da cor, conforme a luz e o clima, da perspectiva e das sutilezas sensoriais que ocorrem durante o espaço-tempo são frequentes. Pensando nas obras de Cristian Segura e de Fernando Fader, recordo-me também de um pintor que capturou as tonalidades da cor, refletidas nos objetos através da iluminação solar. Em uma série de 31 telas da Catedral de Rouen (1892-1894), o pintor Claude Monet, mediante um exercício cuidadoso do olhar, se apropria das variações de cor sobre o mesmo objeto em um determinado período de tempo.

As obras de arte possuem algo em comum, trazem à tona questões sobre a visualidade, tanto para quem faz como para quem olha, sobre as imagens que povoam nossos olhos e nosso imaginário. Didi-Huberman (1998), em seu livro “O que vemos, o que nos olha”, expõe algumas questões sobre a visualidade, levando-nos a pensar numa inquietação, uma certa dificuldade em entender algumas das imagens que observamos, pois somos anestesiados paradoxalmente num misto de prazer e dor; nosso sentido de ver, se mistura com outras sensações:



*Inelutável, porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. [...] mas o que é pensado aí só surgirá como uma travessia física, algo que passa através dos olhos (thought through my eyes) como uma mão passaria através de uma grade. (DIDI-HUBERMANN, 1998, p. 29).*

Especialmente na maneira que Cristian produz, a experiência do olhar é corporal, sentidos e sensações em um mesmo lugar. Somos atravessados e deslocados das nossas certezas.

## OS HORIZONTES DE CRISTIAN

A possibilidade de acessar a imagem fora do espaço institucionalizado é um dos objetivos de Cristian Segura, especialmente no que diz respeito a essa obra, localizada fora das paredes do museu. Todavia, ter ou não acesso não está relacionado apenas ao espaço físico, mas também ao acesso intelectual, onde o indivíduo possa atribuir um valor social, histórico e cultural - valores esses construídos ao longo da vida, adquiridos na prática cotidiana e nas interações sociais, tanto na família, na comunidade, na escola e no trabalho. As dificuldades no acesso são reflexos da falta de convívio nos espaços onde existe a arte, motivação para pensar na arte e uma ausência de discernimento sobre a necessidade de interação com o que é produzido na arte. Assim como, por quais meios são produzidas as obras nesse tempo de reprodutibilidade técnica (Walter Benjamin, 2017).

Mesmo com o desenvolvimento tecnológico, nesse mundo midiático, com um excesso de imagens produzidas facilmente como também as reproduzidas para inúmeros fins, é preciso levar em conta as formações sociais contemporâneas e as relações apreendidas pelas pessoas e seu entorno. Cristian traz toda essa problemática em suas obras, possibilitando uma análise atual, bem como a construção de relações de pertencimento com a produção cultural.

O acesso e a compreensão do tempo, são momentos determinantes para pensar a obra, momentos únicos, Benjamin (2017), “[...] é nessa existência única e somente nela, que está realizada a história à qual a obra de arte esteve submetida no decorrer de sua duração”. Pensar sobre as maneiras distintas de olhar e de fazer, é o que torna a produção única em seu espaço próprio de autenticidade. Foi único no espaço e no tempo de Fader e é única no espaço e tempo de Cristian.

## CONCLUSÃO

A obra de Cristian é um acontecimento atemporal, uma permuta entre passado e presente, entre as linguagens plásticas e entre as sensações. São também diálogos onde a linguagem é potência criadora. Existe o artista, mas sua obra é infinita como possibilidade de muitos olhares. Cristian olhou a obra de Fernando Fader, que olhava obras de outros, permitindo que, em uma grande teia de relações, todos nós fiquemos extasiados perante



▪ EL CIELO DE UN DÍA (detalle)  
Bandeira, 2014

a potência artística deles e da nossa possibilidade em olhar o que nos olha. Neste sentido, Didi-Hubermann (1998, p. 179) fala sobre “Viver a dialética da imagem”, mundos que se correspondem na contemporaneidade, e é nela que procuramos distinguir com certa clareza as concepções que permeiam as artes. Olhamos a todo instante a nós mesmos e nos vemos principalmente nas obras de arte, num pedacinho do mundo de Cristian.

---

## BIBLIOGRAFIA

- ALIAGA, Gloria Cortés. *Arquitectura Celeste Del Territorio*. Apostila fornecida pelo artista. 18 abr. 2018.
- ARQUITECTURA DE CALLE. *Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, macro*. Disponível em: <<http://arquitecturadecalle.com.ar/macro-museo-arte-contemporaneo-de-rosario/>>. Acesso em: 03 dez. 2018.
- ARTEMISA: Contemporary Latin American Art. Artists. *Cristian Segura*. Disponível em: <http://www.artemisagallery.com/artists/cristian-segura>. Acesso em: 04 mai. 2018.
- BIOGRAFIA DE FERNANDO FADER. Disponível em: <<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/fader.htm>>. Acesso em: 12 out. 2018.
- BIOGRAFIAS Y VIDAS. *Manuel Belgrano*. Disponível em: <<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/belgrano.htm>>. Acesso em 03 dez. 2018.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Walter Benjamin. Tradução Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre, RS: Ed L&M. 2017.
- BLANCHOT, Maurice. *O Espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 23.
- BOLA DE NIEVE. Artistas. *Cristian Segura y la poética del coeficiente*. Disponível em: <<http://www.boladenieve.org.ar/artista/133/segura-cristian>>. Acesso em: 12 jul. 2018.
- CASTAGNINO + MACRO. *Castagnino*. Disponível em: <http://castagninomacro.org/page/museo/id/3/title/Castagnino>. Acesso em: 03 dez. 2018.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. 260p.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 11. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000. 295 p.
- GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Porto Alegre: 2012. 272 p.
- MOREIRA, Noeli. Cristian Segura/ BADESC. 18-20 de abr. de 2018. *Notas de Aula*.
- RES. Acciones Rosarinas 2009 - 2010. *Casillas*. Disponível em: <<http://www.resh.com.ar/esp/textos.php?trabajo=5&idioma=1>>. Acesso em: 14 jul. 2018.

---

## NOTAS

- <sup>1</sup> Fernando Fader [Bordeaux/ França, 11/04/1882- Loza Corral, Córdoba/ Argentina, 28/02/1935]. Pintor argentino de origem francesa, principal introdutor da estética expressionista alemã na Argentina.

---

## NOELI MOREIRA

Mestra em Artes Visuais, na linha de pesquisa do Ensino das Artes Visuais do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais- PPGAV/UNESC, conclusão em 31 de julho de 2019. Possui graduação em Educação Artística Habilitação em Artes Plásticas pela Universidade do Oeste de Santa Catarina, Campus de São Miguel do Oeste (2003). Com as seguintes Especializações: Arte e Cultura: Linguagens na Educação pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões- URI (2007) e Arteterapia, Educação e Saúde pela Universidade do Oeste de Santa Catarina Campus de São Miguel do Oeste- UNOESC (2010). Atuou como docente dos cursos de Graduação em Design de Moda e de Licenciatura em Artes Visuais na Universidade do Oeste de Santa Catarina- UNOESC, em 2008 e 2009. Atualmente é professora do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do IFSC- Instituto Federal de Santa Catarina- Campus de São Miguel do Oeste, desde maio de 2011.



• **EL CIELO DE UN DÍA**  
Vista aérea da instalação site-specific  
Museu de Arte Contemporânea de Rosário (MACRO), 2014

# A OBRA *RAYOS* X E O QUE NÃO VEMOS QUANDO OLHAMOS UM QUADRO

FLÁVIA PERSON

*Sin pan y sin trabajo* é um dos marcos da história da arte argentina. Pintado em Buenos Aires pelo artista Ernesto de la Cárcova, foi o primeiro quadro com o tema 'o trabalhador' com a intenção de se fazer uma crítica social. A obra tem o estilo naturalista realista e trata das condições de miserabilidade que viviam muitos trabalhadores durante o período de grande instabilidade econômica ocasionada pela crise argentina de 1890<sup>1</sup>. O que se vê no primeiro plano é fome, desemprego, revolta, desespero. Ao fundo, um conflito entre trabalhadores e guardas frente a uma fábrica fechada e inativa.

No contexto global, o período é de intensa industrialização e desenvolvimento tecnológico, proliferam descobertas e invenções. Uma delas é especialmente funcional para o campo da arte, a descoberta do raio-X. Exatamente um ano após a exposição do quadro *Sin pan y sin trabajo* no segundo Salón del Ateneo em Buenos Aires, em 1894, o físico alemão Wilhelm Conrad Roentgen, enquanto estuda o fenômeno da luminescência, descobre, por um acaso, a radiografia. A primeira imagem da história a partir de uma radiografia humana é a mão de Anna Bertha Röntgen, esposa do cientista. A técnica do raio-X, sendo utilizada pela primeira vez como método de exame de pintura sobre tela, em 1935, nas obras pertencentes ao acervo do Museu

Brooklyn de Nova York, EUA, teve um papel significativo nos processos de conservação, de identificação de autenticidade, realização de pesquisas e atração de público<sup>2</sup> dos museus de arte ao longo destes anos. Até então, a história da arte contava apenas com a crença na aptidão dos historiadores da arte para o reconhecimento e a análise das obras, eles eram vistos como *especialistas*, pois haviam desenvolvido um olhar apurado para diagnosticar se uma obra era autêntica ou não.

Cristian Segura, artista que tem domínio do sistema institucional museológico e dos processos de conservação e identificação de autenticidade de obras de arte<sup>3</sup>, desdobra vários destes mecanismos em trabalhos artísticos, desde sua *Valijita de ex director de museo* e sua série de esculturas feitas a partir de catálogos de museus, como *Museo Juan B. Castagnino de Rosario*, até suas experiências mais extremas como *X-Museum*. Toda a trajetória de Cristian Segura está relacionada aos museus, tanto desempenhando o papel de artista quanto executando a função de operador técnico ou gestor.

Em sua obra *Rayos X*, enquanto os museus e os historiadores de arte se utilizam da ciência como operação técnica, Cristian Segura subverte a funcionalidade do dispositivo e o recria como obra de arte. A imagem que tem uma função determinada dentro do espaço institucional (conservação, autenticação etc.), restrita a técnicos, gestores e especialistas em arte, é deslocada para o espaço da galeria. A existência deste tipo de imagem é justificada pelos modos como estas imagens operam dentro dos dispositivos em que elas se tornaram parte integrante fundamental. A técnica do raio-X, instrumento para a geração da imagem radiografada, é um dispositivo científico inserido no contexto museológico que permite legitimar autenticidades e que, portanto, segundo Foucault (2009, p. 28) *está inscrito num jogo de poder e, ao mesmo tempo, ligado aos limites do saber, ele faz parte de um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados*. Cristian Segura, que já foi parte integrante da estrutura institucional museológica de Tandil e tem conhecimento dos elementos que constituem este espaço e, principalmente, tem acesso à operação técnica de radiografar obras de arte, desloca o dispositivo pertencente somente ao espaço interior do museu e o devolve ao uso comum. Seu gesto traz a público o movimento de uma imagem operativa, que poderia nunca ter saído dos laboratórios do museu. O artista, entendendo o modo de circular e atuar destas imagens na sociedade contemporânea, que não é propriamente representativo, em *Rayos X*, assume a dimensão performativa deste tipo de imagem e oferece outras dimensões de linguagem, visibilidade e legibilidade, diferente daquelas dimensões as quais o museu lhe submeteu e demandou. Cristian Segura é o elo que liga o espaço sacralizado ao profano, a obra *Rayos X*, que de acordo com Agamben (2009, p. 45) *o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido*.

A obra *Rayos X* revela os rastros deixados por Ernesto de la Cárcova em grande parte da tela *Sin pan y sin trabajo*, numa dimensão quase duplicada da pintura original, dividida em oito imagens dispostas horizontalmente sobre cavaletes. Para que a obra seja observada adequadamente, o observador deve se aproximar das telas e, de certa forma, se debruçar sobre a obra, num gesto que invoca uma percepção mais analítica, recordando as mesas de trabalho dos conservadores de museu. O que interessa ao artista é o que não vemos quando olhamos um quadro, as camadas presentes na materialidade da superfície sensível radiografada, na qual ele se debruça, amplia, divide e analisa em seus mínimos detalhes. O artista convida o público a explorar a superposição de imagens e os vestígios de intenções e arrependimentos traduzidos em transparências e opacidades, que correspondem a diferentes densidades e espessuras de suporte e camadas de tinta.

No momento em que a imagem é gerada a partir do raio X da obra *Sin pan y sin trabajo* ocorre uma operação





• **SIN PAN Y SIN TRABAJO**, 1894  
Ernesto de la Cárcova (1866 – 1927)  
Óleo sobre tela, 125,5 x 216 cm  
Colección Museo Nacional de Belas Artes, Buenos Aires





•RAYOS X  
Imagens de raios X impressas sobre canvas, 2017

violenta de decomposição das formas que abre a possibilidade de uma arqueologia do objeto. Segundo Didi-Huberman (2017, p. 121) a nova imagem coloca *uma nova concepção do tempo, não apenas material, como também espectral... uma arqueologia que não é somente material, mas também psíquica, como um sintoma da própria vida psíquica e da memória*. Neste sentido, é possível fazer uma analogia ao *Bloco Mágico* do psicanalista Sigmund Freud:

*O Bloco Mágico [...] constitui um retorno ao antigo método de escrever sobre pranchas de gesso ou cera: um estilete pontiagudo calca a superfície, cujas depressões nela feitas constituem a 'escrita'. No caso do Bloco Mágico esse calcar não é efetuado diretamente, mas mediante o veículo da folha de cobertura. Nos pontos em que o estilete toca, ele pressiona a superfície inferior do papel encerado sobre a prancha de cera, e os sulcos são visíveis como escrita preta sobre a superfície cinzento-esbranquiçada do celulóide, antes lisa. A superfície do Bloco Mágico está limpa de escrita e mais uma vez capaz de receber impressões. No entanto, é fácil descobrir que o traço permanente do que foi escrito está retido sobre a própria prancha de cera e, sob luz apropriada, é legível.* (FREUD, 1925 p.3).

Na primeira camada (folha de cobertura), residem a consciência e as percepções efêmeras, enquanto no segundo nível (prancha de cera), encontram-se as marcas do inconsciente, as memórias que *sob luz apropriada, são legíveis*. O quadro *Sin pan y sin trabajo* remete à folha de cobertura, que embora já não possibilite novas repinturas, ainda é a camada que nos gera percepções superficiais, afinal, os arrependimentos e as repinturas de Ernesto de la Cárcova estão ali presentes na materialidade, mas apenas *sob a luz apropriada* do raio-X, tomamos consciência dos gestos do pintor, impregnadas como memórias, marcas permanentes. No momento em que o olhar encontra a obra é revelada as ações do artista, acumuladas em camadas, nas quais os seus deciframentos só dependem do observador, que reconstrói em seu imaginário, tais ações.

A estas ações de hesitação do artista, se dá o nome pentimento, de acordo com Petrioli (2010, p. 9), resgatando o pensamento de Bismarck, *alterações no percurso da obra que um artista faz nas figuras ou nos esboços compositivos*. Fora do campo da arte, o termo pentimento *deriva da palavra pentire (arrepender) que advém do latim rependere* (BISMARCK, 2010, p.9) e está relacionado ao arrependimento, pesar, mas também mudança de parecer, *isto é, para o estado de estar pendente, suspenso, hesitante, inseguro*. Em *The mastery of drawing*, Joseph Meder define:

*[...] um pentimento é uma correção que não esconde o que é corrigido, isto é, que não pretende obliterar a sua atuação, deixando revelada e revelando o seu estado de indecisão, de disponibilidade, de espaço em aberto, salientando assim a sua condição claramente processual* (MEDER, 1978 apud BISMARCK, 2010, p.10).

Os pentimentos são aspectos importantes na validação de autenticidade de uma obra de arte. Um quadro que, ao ser radiografado, não apresenta vestígios das hesitações do artista no momento de sua feitura,



▪ O ARTISTA OLHANDO A OBRA *Sin pan y sin trabajo*





• RAYOS X  
Vista da instalação  
Museu Nacional da Universidade de Tucumán, 2017

tem mais chances de ser mera cópia de uma pintura autêntica. Os pentimentos são sinais de que algo não ocorreu como deveria, segundo Petrioli (2010, p. 9), são sinais *de crise no sentido em que é a infiltração do imprevisto, do imprevisível... a mancha que perturba a linearidade do plano... evidência do ato performativo do desenhar, no momento do seu fazer. Através dos pentimentos, é possível aos historiadores de arte sondar os métodos de trabalho do artista e seus mecanismos criativos.*

O olhar arqueológico sobre a obra *Rayos X* pode revelar não somente os gestos do artista Ernesto de la Cárcova no momento da pintura do quadro, como as impressões das ações do tempo e do ambiente sobre a obra nestes mais de cem anos, entre outros indícios que podem vir a ser descobertos. *Rayos X* torna os passados visíveis, sobrepostos em camadas registradas na matéria, que até então sobreviviam em segredo, graças às limitações do olho nú. Os pentimentos revelados mostram duas ações de momentos distintos, como se o passado de uma determinada pintura encontrasse o seu futuro, não somente com a nova camada, mas com os efeitos da passagem do tempo sobre a obra. Cristian Segura manipula o tempo, assume a busca por um significado submerso desta imagem que torna visível o que originalmente escondia. Ao abrir a possibilidade de investigação dos passados, o artista deflagra a operação mnemônica da obra, através de uma leitura que só é possível na contemporaneidade. A obra *Rayos X* leva a reflexões a respeito das visibilidades de percepção do passado, mas, ao mesmo tempo, faz pensar sobre os dispositivos contemporâneos que as possibilitam. A experiência temporal da obra é singular, pois se define também pelo tempo presente em que as camadas de passados contidas na imagem tornam-se conhecidas.

Uma imagem sem característica representativa, a princípio não destinada ao olhar do espectador comum, que através da obra reafirma o gesto humano, composta por vestígios do passado em forma de camadas de tinta que, coincidentemente ou não, faz emergir uma sensação de fantasmagoria. Uma imagem que *desmonta* algo, que desintegra e dá a ver o modo como às coisas *funcionam*, nos seus mais ínfimos detalhes, é uma imagem que faz suspender, que confunde, que problematiza o real, supondo o desconcerto e o choque.

## BIBLIOGRAFIA

---

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o dispositivo*. In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, Argos, 2009 p.45.
- BISMARCK, Mário. *Pentimento, ou fazer e feito, ou o desenho "abs-ceno", ou, talvez, o elogio do erro*. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2010, p. 9.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte, ed. UFMG, 2017, p. 121.
- FOUCAULT, Michel. apud AGAMBEN, Giorgio. *O que é o dispositivo*. In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, Argos, 2009 p.28.
- FREUD, Sigmund. *Notiz über den 'wunderblock'* (Uma nota sobre o bloco mágico), 1925.
- PETRIOLI, Ana Maria apud BISMARCK, Mário. *Pentimento, ou fazer e feito, ou o desenho "abs-ceno", ou, talvez, o elogio do erro*. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2010, p. 9.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Os bancos estrangeiros, em especial o *Baring Brother*, sustentaram um período de intenso crescimento econômico no século XIX na Argentina, porém as dificuldades do governo argentino e a dívida externa do país desencadearam a falta de confiança nos papéis argentinos, instalando uma crise no país (LENZ, Maria Heloisa. *A crise argentina de 1890: dívida e instabilidade externa*. Revista Análise econômica, ISSN 0102-9924, 2010).

<sup>2</sup> O Museo Nacional Thyssen Bornemisza, localizado em Madrid, aprimorou sua presença digital com a criação de um aplicativo sobre sua coleção permanente e outros apps com finalidade educativa e de realidade aumentada. O retrato de Giovanna Tournabuoni, de Ghirlandaio (1489-1490), que através de um aplicativo é mostrado ao espectador em imagens em raios X do quadro. (CORROTO, Paula. *Com aplicativos e realidade aumentada, museus adotam tecnologia em exposições e aumentam número de visitantes*). Disponível em <http://operamundi.uol.com.br/conteudo/samuel/40086/com+aplicativos+e+realidade+aumentada+museus+adotam+tecnologia+em+exposicoes+e+aumentam+numero+de+visitantes.shtml>. Acesso dia 10/05/2018.

<sup>3</sup> Aos catorze anos, Cristian Segura já fazia trabalho voluntário em instituições museológicas e aos vinte e três, dirigiu o Museo de Bellas Artes de Tandil.

---

## FLÁVIA PERSON

Graduada em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos, mestranda em Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina e possui certificação pelo Programa de Capacitação em Projetos Culturais do Ministério da Cultura/FGV. Atua na área cinematográfica há mais de dez anos, elaborando projetos, escrevendo roteiros, produzindo e dirigindo filmes, festivais, mostras de cinema e projetos para TV. Em sua trajetória, trabalhou na série de documentários 'Memória Ativa', exibida na Band News TV, foi parecerista técnica de projetos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Florianópolis e do Edital de Apoio a Projetos Culturais da Fundação Municipal de Cultura de Lages e criou e coordenou a revista de audiovisual 'Lado C'. Fez produção executiva de curtas-metragens, como o premiado 'Larfiagem', da diretora Gabi Bresola, e dirigiu e produziu o documentário 'Antonietta', sobre a vida e a trajetória de Antonietta de Barros. O documentário foi selecionado em mais de trinta festivais nacionais e internacionais e ganhou o prêmio RECAM no festival argentino "Oberá em Cortos".

# O SUJEITO AUTOR: PROCESSO E PROCEDIMENTO NO ÂMBITO OBJETIVO

RAFAELA MARIA MARTINS

*Mesa de trabajo y reflexión* consiste num autorretrato no qual ao centro do quadro, tem-se uma mesa de madeira esculpida em seu tampo o perfil do artista Cristian Segura. O móvel é, não só um perfil como também a representação de seu processo artístico. Para o artista, a mesa é o lugar de onde inicia seus projetos e concebe sua realização, sendo esta a única necessidade material para desenvolver seu trabalho, revelando-se um artista de natureza comedida e metódica. Assim, contornada por uma moldura de estética antiga, a mesa como lugar comum a todos, ao ser destituída de seu sentido, passa a retratá-lo menos por figurar seu perfil, e mais por presentificar sua singularidade.

Segundo Roland Barthes (1990), toda imagem é polissêmica e a polissemia leva a interrogação sobre os sentidos. Diz o autor que a sociedade desenvolveu técnicas destinadas a fixar a cadeira flutuante dos significados de modo a combater o terror dos signos e sentidos incertos, sendo a função denominativa um meio de fixar todos os sentidos possíveis através da nomenclatura. Isto é, mensagem linguística acaba por orientar a interpretação, construindo uma barreira que impede a proliferação dos sentidos conotados, limitando o poder de projeção da imagem. Contudo, se a arte é inerente a ficção, *ela pertence ao mesmo tempo e de*

*forma enigmática, à realidade e à possibilidade, ou seja, ao que é e àquilo que pode ser* (BODEI, 2005, p. 105), podendo destituir o significante de seu significado e abrir um campo de sentidos indiferentes à realidade. Ao inverter a mesa num objeto ímpar a ele, Cristian Segura situa o móvel em uma leitura interrogativa, sem que o público permaneça diante delas no nível de significações, do contrário, poderá parecer limitado à observação da razão analítica.

O rosto de Cristian Segura retorna na vídeo-performance *MACG*, realizada em 2012 no Museu de Arte Carrillo Gil, no México. Nesta obra o artista lança uma réplica escultural moldada a partir de sua cabeça, numa escala de 1: 1 contra a parede do espaço expositivo do museu. A colisão faz com que a parede se quebre permitindo que a cabeça adentre sua estrutura. Sem que a peça seja retirada, o museu restaura a fissura tornando a obra um elemento da estrutura arquitetônica do museu.

*MACG* refere-se à institucionalização da crítica institucional, na qual segundo o artista, *os museus conseguiram integrar a função crítica na própria instituição, mesmo aquelas mais radicais, tornando essa radicalidade uma das estruturas que sustenta, física e discursivamente, o poder do museu* (SEGURA, 2012). Cristian Segura aponta para a qualidade ínfima que as organizações atrelam ao artista na apropriação desses discursos, dando voz a essas questões, mas sem alterar a estrutura legitimada. Isto é, o modo como por vezes o discurso crítico sobre o museu se lança em efeito contrário.

Se a cabeça lançada contra a parede do museu denota a crítica à instituição, ao integrar a edificação do prédio, a réplica viabiliza ampliar o entendimento de que o artista é a estrutura que mantém esta instituição. Assim, *MACG* permite alcançar o artista como este que, ao mesmo tempo em que crítica o museu, fomenta as regras institucionais julgadas, sustentando o museu como centro legitimador.

*X-Museum* é uma performance registrada em vídeo e fotografias onde por meio do *le parkour*, esporte onde leva o corpo a práticas extremas, coloca o artista sobre a estrutura arquitetônica do museu. O artista aciona aspectos do espaço exterior do museu para falar sobre sistemas que regem o interior da instituição. Enquanto por fora, o artista mantém-se pequeno em relação a monumentalidade do museu, quando dentro por meio de registro fotográfico, em escala de onze metros de altura, o artista faz-se em grande dimensão.

A performance pensa diferentes questões sobre um mesmo espaço. O MAR, Museu de Arte Contemporânea localizado na província de Buenos Aires foi projetado numa escala de grande porte. Nesse ponto, Cristian Segura trabalha a arquitetura do museu como influenciadora nas produções artísticas, uma vez que o grande espaço acaba por inibir a exposição de artistas que produzem obras sutis e de tamanhos menores. Ainda sobre monumentalidade do prédio, desnaturaliza o espaço museológico de sua função, o colocando como mero suporte para sua obra ao caminhar sobre ele, confrontando a vaidade institucional.

Assim, as três obras indicam certa tensão entre os lugares – interno x externo– que o artista efetivamente ocupa nos museus e como isso se coloca como condição determinante na profissão. Enquanto *Mesa de trabajo y reflexión* apresenta o rosto do artista exposto no lado interno do museu, *MACG* pensa o artista como o que ocupada à parede do museu desde a sua base arquitetônica, isto é, não mais como o ser sustentado pela parede, mas sim o que sustenta a edificação. *X-Museum* por sua vez, utilizando o *le parkour*, reflete o paradoxo do artista que afronta o museu ao se colocar sobre ele, mas que enquanto caminha no alto da estrutura equilibra-se entre as práticas de poder da instituição.



• MESA DE TRABAJO Y REFLEXIÓN (AUTORRETRATO), 2009

As obras apresentadas trazem o museu como uma preocupação do artista, uma vez que o mesmo foi diretor de museu Municipal de Bellas Artes de Tandil, (Argentina) e conhece as questões que implicam a administração deste lugar. Mas, ainda que o museu retorne em muitas obras sob visão reflexiva de juízo crítico, tendo o corpo do artista como meio de execução, Segura não alarda sua opinião e sua posição. De uma distância pessoal, processa a obra manifestando sua natureza meticulosa e premeditativa desdobradas em uma arte cerebral.

Hans Belting assinala momentos na história da arte em que foi decretado não existir mais nenhuma evolução artística imanente, acabando por desencadear uma busca cega por novos caminhos, aflorando os *temas da moda*. No contemporâneo onde tudo parece já ter sido feito de uma forma ou de outra, um tema frequente da *moda* é voltar-se constantemente para o *eu* como matéria, como inspiração e mote.

A busca inquietante pelo novo resumida em faturas de caráter pessoal e afetiva, de alguma forma, parece não ter encontrado em Cristian Segura um terreno para se desenvolver. Pode-se dizer que sua produção opera como contraponto de um dos motivos que norteiam trabalhos de muitos artistas: o pessoal. No entanto, o artista encontra articulações possíveis dentro do campo racional àquilo que entendemos como território do sensível, manifestando a subjetividade articulada ao cálculo, numa brecha estreita entre razão e emoção.

O artista processa a obra meticulosamente: percebe, elabora e expressa. Seja qual for a distância do tema, a arte mais objetiva que se possa fazer, nunca passa de um jogo conduzido a partir de sentimentos, lembranças e raciocínios que levaram o artista a produzir determinada obra. O escritor Roland Barthes (1984) em *O Rumor da Língua*, fala sobre um *cheiro* de autoria, um rastro que o autor deixa mesmo após a *emancipação* dessa obra (texto). Refere-se à existência de um referente, de um criador a todo processo de criação. Pressupomos então que, a obra de Segura é mais do que matéria, é o pensar cristalizado, o seu raciocínio diante das questões. Assim, se subjetividade segundo o dicionário Antônio Soares Amora (1999, p. 693) é aquilo que concerne e que existe no sujeito, o traço subjetivo de Cristian Segura diz respeito ao sujeito autor, ainda que a autoria seja dada como um procedimento de âmbito objetivo e racional, esta ação racional evidentemente não pode ser feita sem que exista um sujeito.

*MACG, X-Museum e Mesa de trabajo y reflexión* ainda que apresentem de alguma forma o corpo do artista, este corpo é apessoal, um meio para enunciar sua obra. Nesse entendimento, o corpo de Cristian Segura aproxima-se do enunciador ausente do qual fala Roland Barthes. O enunciador ausente anula a sua pessoa passional e substitui pela pessoa objetiva, no qual o autor de *O Rumor da Língua* afirma ser uma ilusão imaginar ser objetivo somente por suprimir do discurso, o signo do *eu*.

A relação entre os possíveis eu de Cristian Segura é peculiar. Mais adequado que dizer que o artista suprime o *eu*, é entender que o eu-Cristian desliga-se do eu-artista, o que permite estabelecer distancias das contaminações pessoais. Nietzsche em *Ecce homo* diz: *Uma coisa sou eu, outra são meus escritos*. O filósofo vê em seus textos mais do que expressão de ideias ou do registro de dramas pessoais. Nesse ponto, Jacques Derrida entende que a biografia deve ser entendida como exergo, o lugar aonde a vida irá se inscrever. Esse lugar não está na obra, não a torna ilustração da história pessoal, é somente uma afirmação, uma assinatura, um reconhecimento de vida. Podemos assumir aqui uma aproximação com Cristian Segura: o artista como enunciador do discurso e ao mesmo tempo participante, não permite afetações existenciais, suas obras não são como sinônimos de narrativas cerceadas à intimidade e parecem ocas de qualquer confissão de subjetividade. Diremos que, ao materializar a obra, o artista torna o seu sujeito passional vazio e manifesta



• MACG  
Museu de Arte Carrillo Gil, México DF, 2012

o eu sem escrevê-lo como local palpável e concreto de uma subjetividade aflorada, ainda que use algo de extrema particularidade, o seu corpo.

A subjetividade firma-se assim na autoria como processo objetivo e racional, tornando o eu-Cristian inalcançável. Sua presença dada pelo objeto moldado a partir de sua cabeça e pelo ator na vídeo-performance *MACG*, é uma assinatura autoral. *X-Museum*, permite o mesmo entendimento: o corpo é o sujeito autor, apresentando o raciocínio de ideais extracotidianos e extraexistenciais. No autorretrato *Mesa de trabajo y reflexión*, embora parta de uma questão particular, o objeto se apresenta autônomo, sem limites quanto à poética pessoal do artista. Nesta obra, a subjetividade não pode ser apreendida em sua totalidade, uma vez que, a abstração do perfil deixa espaço para a contestação e a reconstrução de significados simbólicos.

Ainda que as dosagens de subjetividades e racionalidades sejam dadas em diferentes valores, podendo em cada momento ser uma mais predominante que a outra, ambas apresentam-se nas obras de Cristian Segura: enquanto a racionalidade é norteada a partir de determinadas situações e lugares, como conduta focada para atingir o pensamento como percepção inteligente das situações em pauta, por sua vez, o sujeito, estando implícito a subjetividade, é um instrumento da arte: o enunciador e o suporte. A articulação de ambas as condutas - objetiva e subjetiva - no processo do artista, justapõe as faturas em valores aparentemente distantes e desconexos: a poética e o cálculo.

---

#### **BIBLIOGRAFIA**

- AMORA, Antônio Soares. Dicionário da língua portuguesa. 19.ed. São Paulo: Saraiva, 2009. p. 693.  
BODEI, Remo. *As formas da beleza*. Tradução de Antônio Angonese. Bauru, São Paulo, Edusc, 2005. p.105.  
BARTHES, Roland. *Óbvio e Obtuso*. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.  
BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.  
BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 249 à 272.  
DERRIDA, Jacques. *Otobiografias. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre próprio*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.  
SEGURA, Cristian. Disponível em: <<http://www.boladenieve.org.ar/artista/133/segura-cristian>>. Acesso em: 23 Abr. 2018.

---

#### **RAFAELA MARIA MARTINS**

Mestranda na linha de Teoria e História da Arte no Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais-UDESC, SC; licenciada em Arte pela Fundação Dracenense de Ensino e Cultura (Dracena, São Paulo). Atuou como professora na rede estadual de educação de São Paulo e na rede municipal de educação do Mato Grosso do Sul (2014-17). Integrante do grupo de pesquisa Imagem-acontecimento do programa de pós-graduação em artes visuais da UDESC. Participou de co-curadorias no Museu Cruz e Sousa, no Museu da Escola Catarinense e no Ceart/Udesc. Possui textos em catálogos de exposições realizadas pela Fundação Cultural Badesc e pelo Museu Histórico de Santa Catarina.



**SISMO EN CHILE. EL MUSEO EN RUINAS (3D)**  
Exposição no hall de entrada do Teatro Auditorium, Mar del Plata, 2018

# CRISTIAN SEGURA E MUSEUS: A DESCRIÇÃO DE UMA EPÍFANIA

SANDRA MAKOWIECKY

Em 2011, tomei conhecimento da obra de Cristian Segura. Em 2012, eu e Rosangela Cherem organizamos um livro denominado: *Cristian Segura e a poética do coeficiente*<sup>1</sup>. Na ocasião, escrevi um texto sobre Cristian Segura para compor o livro, que se chamou: *Cristian Segura, um viajante na trilha da arte contemporânea (2012)*. À época, ainda tateando a obra do artista, eu percebi diversos olhares sobre ela, em questionamentos sobre espaço da cidade, espaço público, *site-specific*, dispositivos para reposicionar o olhar; o artista e o lugar dos museus; o artista e o elemento modificador; o artista e a experiência multisensorial; o artista e as curadorias. As vertentes eram muitas. Não resta dúvida de que Cristian Segura, nascido na Argentina (1976) é um dos artistas mais completos e renovadores de seu país. Bastante atento ao mundo e com múltiplos conhecimentos físicos, técnicos, políticos e sociais, muitos deles adquiridos como gestor de museu, quando iniciou na direção ainda muito jovem, aos 23 anos, lhe propiciaram uma enorme superposição de campos de trabalho e atuação que acabaram por integrar sua condição de artista, gestor, curador e teórico da arte. Minha opção havia recaído sobre o artista e o espaço público e uma derivação sobre o artista viajante, algo que me ocorreu.

Posso dizer, em tom bem pessoal, que dois interesses nos aproximam. Os estudos sobre os espaços da cidade x os espaços públicos e os museus. Em 2013, participei como membro avaliador, da banca de defesa de mestrado de Joana Aparecida da Silva Amarante (2013), com dissertação denominada: *Cristian Segura, um*

*artista de dispositivos: índice, simulacro e atlas*. Durante minha arguição e após a mesma, em conversas com Rosangela Miranda Cherem, a orientadora do trabalho, eu comentei que ao ler aquele trabalho, eu havia me aproximado mais do que agora entendia ser a maior questão e a maior problemática que o artista apresenta em sua poética: OS MUSEUS. Tive uma epifania, esclarecendo bem, em termos filosóficos, epifania é como se eu tivesse tido o real sentimento que expressa uma súbita sensação de entendimento ou compreensão da essência de algo. Do ponto de vista filosófico, a epifania significa uma sensação profunda de realização, no sentido de compreender a essência das coisas. Ou seja, a sensação de considerar algo como solucionado, esclarecido ou completo. Epifania também pode ser considerado como um pensamento iluminado, tido como uma inspiração divina que surge em momentos de impasse e complexidade, solucionando as frustrações e dúvidas sobre determinada angústia. Na literatura, epifania é uma forma de mostrar um conceito, produzir um texto que transmita um entendimento completo das suas ideias para o leitor, consiste em tornar legível para outras pessoas àquilo que só o escritor compreende. Enfim, mesmo que nenhuma obra exista para ser solucionada ou esclarecida, eu havia minimizado ao menos para mim mesma, algumas dúvidas que carregava por longo tempo, pois eu havia me aproximado mais da obra do artista.

De lá para cá, passei a acompanhar diretamente o artista nas redes sociais, como *instagram* e *facebook* e a interagir de forma mais imediata com sua obra, mesmo sem a ver presencialmente. Tal sensação da relação visceral do artista e de sua obra com os museus só se aprofundou. Os museus são locais que nos mostram que sempre há um futuro oculto no passado, todo arquivo está sempre vivo e todo documento de arquivo na oportunidade de sua redenção poética, reverbera de novas leituras. São lugares que nos propiciam o sentido de herança e transmissão, pois existe um valor particularmente frágil, o da compreensão do mundo humano, que passa pela leitura das obras e de nossos legados.

Diz Ulpiano B. Meneses (2007), que o que se encontra em um museu gera um interesse que não se esgota na visualidade efêmera e isto não apenas do ponto de vista estético. Menciona outras implicações de natureza diversa como: a informação e o conhecimento, os vínculos de subjetividade, inclusive identitários, que podem ser criados ou reativados, o exercício da imaginação. Nos museus você pode encontrar, segundo Meneses (2007) coisas que serão capazes de trazer uma significação importante, em várias dimensões, para a sua própria existência. Funcionam, no fundo, para usar a expressão da Mary Louise Pratt, como zonas de contato, espaços em que sujeitos que estavam separados no tempo e na geografia, por razões das mais variadas, têm a oportunidade de se encontrar. Você tem a oportunidade de alargar a sua experiência de vida e ver que o mundo, afinal, não se limita ao quintal da sua existência.

Segundo MENESES (2002, p.19), o Museu é um espaço de fruição, [...] *é ainda lugar e oportunidade de devaneio, de sonhos, de evasão, do imaginário, que são funções psíquicas extremamente importantes para prover equilíbrios, liberar tensões, assumir conflitos, desenvolver capacidade crítica, reforçar e alimentar energias, projetar o futuro*. Visitar um museu não é apenas absorver cultura. Esse universo material, sensorial, é muito importante na nossa existência, respondem a valores, a interesses, a focos de conflitos e suportes de dominação.

Em um texto bastante utilizado na área de patrimônio, chamado *O novo historicismo: ressonância e encantamento*, Stephen Greenblat (1991) define dois conceitos importantes: ressonância e encantamento. Os objetos que compõem um patrimônio precisam encontrar ressonância junto a seu público. O historiador Stephen Greenblatt conceitua *ressonância* e *encantamento*, examinando a maneira como nossa cultura

apresenta para si mesma, não os vestígios textuais de seu passado, mas os vestígios visuais e materiais que dele sobrevivem, pois estes últimos estão colocados em exibição em museus e galerias projetados especificamente para este fim.

*Por ressonância entendo o poder do objeto exibido de alcançar um mundo maior além de seus limites formais, de evocar em quem os vê as forças culturais complexas e dinâmicas das quais emergiu e das quais pode ser considerado pelo espectador como uma metáfora ou simples sinédoque.* (GREENBLATT, 1991, p.250).

Ou seja, ressonância, como o poder de evocar no espectador as forças culturais complexas e dinâmicas de onde eles emergiram. O autor define também encantamento. *Por encantamento entendo o poder do objeto exibido de pregar o espectador em seu lugar, de transmitir um sentimento arrebatador de unicidade, de evocar uma atenção exaltada.* (GREENBLATT, 1991, p.250). O encantamento tem a ver com uma espécie de veneração e tem sido mais associado com o formalismo do que com o historicismo. Costumamos venerar determinadas obras históricas, com seu passado e tradição. Uma obra de arte conhecida, como algumas obras de Van Gogh, Leonardo da Vinci, ou documentos da proclamação de independência, para ilustrar, são vistas como vestígios visuais e materiais colocados em exibição em museus e galerias projetados especificamente para este fim. Já museus com objetos que não valem pela sua singularidade, mas pela sua capacidade de proporcionar o conhecimento de uma manifestação social, expressiva, podem causar ressonâncias com maior intensidade pelo poder de evocar no espectador as forças culturais complexas e dinâmicas. Uma exposição ressonante, explica o autor, frequentemente distancia o espectador da celebração de objetos isolados, e o leva em direção a uma série de relações e questões sugeridas, apenas semivisíveis. E lança uma série de perguntas:

Como os objetos chegaram a ser expostos? O que está em jogo na sua caracterização como *dignos de museu*? Como eram originalmente utilizados? [...] Quais os sentimentos das pessoas que originalmente seguraram esses objetos, os colecionaram, possuíram? Qual o significado de meu relacionamento com esses mesmos objetos agora que eles estão expostos aqui, neste museu, neste dia? (GREENBLATT, 1991).

As obras de Cristian Segura, sempre que se referem a museus, apontam todas estas problemáticas. *X-Museum* e *El Museo en ruinas* são duas grandes instalações do artista, ambas realizadas no verão do ano de 2018, em Mar del Plata, Argentina. *X-Museum* foi realizada no Museu de Arte Contemporânea (MAR), questionando o vínculo artista – instituição e sociedade e *El museo en ruinas* foi montada no foyer do Teatro e convida a refletir sobre o estado de coisas no que se refere à conservação do patrimônio cultural. Os trabalhos receberam notícias em jornais, dos quais destacamos *Polêmicas instalações que refletem sobre arte, museu e sociedade* (2018).

Além da descrição das obras, o breve texto descreve que a instalação *El museo en ruinas*, aponta, em forma de metáfora, para os efeitos de catástrofes naturais e desafios dos espaços que guardam a memória artística e contemporânea e que apesar de se referir especificamente a um museu chileno, as questões que aponta são de caráter geral. Consistia de fotografias que se pode compreender em qualquer parte



**X-MUSEUM** (detalhe)  
Museu de Arte Contemporânea da província de Buenos Aires, Mar del Plata, 2018

do mundo: um desastre natural que arruína a arquitetura de um museu e põe em risco o patrimônio que deveria resguardar. Tal instalação nos leva imediatamente a pensar no recente desastre sofrido por museus no Brasil. Um incêndio de grandes proporções que destruiu o Museu Nacional, na Zona Norte do Rio, na noite do dia 04 de setembro de 2018. O Maior Museu de História Natural do Brasil tinha um acervo de 20 milhões de itens, como fósseis, múmias, peças indígenas e livros raros. Praticamente tudo foi perdido, além do prédio que era maravilhoso. Tal fato ocasionou comoção social no Brasil, pois se trata de uma perda irrecuperável, em uma tragédia tantas vezes anunciada.

A instalação *X-Museum*, está vinculada ao rol de instituições museais e culturais dentro do tecido social e os artistas dentro dessas instituições. A sua experiência de direção do Museu de Bellas Artes de Tandil (Mumbat), levou-o a este tipo de obra, bastante frequente em sua poética, que questiona o papel do artista, curador e gestor cultural, seus vínculos com os museus e os vínculos dos museus com a comunidade. Tratou-se de um performance extrema que muito adequadamente expõe o fato de que ambas as partes – artista e dirigentes do museu - tiveram que assumir riscos e possíveis consequências em prol de uma reflexão profunda sobre o papel dos atores envolvidos, da arquitetura, do espaço que o Museu ocupa na comunidade e o espaço que artistas e público ocupam no museu.

Não raro os gestores de museus acolhem artistas e públicos, ansiosos por ousar e realizar as mais diversas atividades. Por outro lado, os museus apresentam enormes limitações aos seus usos. Além de espaços de grandes dimensões, exigem cuidado ao espaço físico e ao acervo. Desta forma, com a instalação, mais uma vez Cristian Segura acerta em suas assertivas. Lidar com museu exige riscos, a maioria impensáveis para a população e mesmo para os artistas. A gestão de riscos é tão comum aos dirigentes que existem inclusive manuais tratando do *tema*<sup>2</sup>. A gestão de riscos constitui uma ferramenta eficaz para a salvaguarda do patrimônio museológico, sua proteção e seu uso. Trata-se de uma metodologia através da qual as instituições responsáveis pela custódia de bens culturais podem se preparar para evitar sua exposição a agentes externos, garantindo sua preservação e acesso aos cidadãos. Enfim, as duas instalações colocam na pauta os seguintes assuntos: a conservação de histórias artísticas que tiveram lugar nas instituições museológicas, a dependência de apoio político e público, a ideia de permanência e preservação das artes quando um museu é vítima de usos inadequados ou da pobreza de recursos ou mesmo, quando é literalmente destruído por desastres naturais ou provocados. No momento, só me ocorre que a obra de Cristian Segura me provocou uma epifania. Museus são locais de extrema complexidade e quem os ama muito como eu e Cristian Segura, certamente entende a sua obra com mais intensidade.



**X-MUSEUM**

Vista da exposição no Museu de Arte Contemporânea da província de Buenos Aires, Mar del Plata, 2018



## BIBLIOGRAFIA

---

AMARANTE, J. A. da S. *Cristian Segura, um artista de dispositivos: índice, simulacro e atlas*. 2013. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) - Centro de Artes/UDESC, Florianópolis.

CHEREM, R. M. e MAKOWIECKY, S.(Orgs.). *Cristian Segura e a poética do coeficiente*. 1. ed. Florianópolis: Editora da UDESC, 2012. v. 1. 228p.

GREENBLATT, Stephen. O novo historicismo. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 244-261, dez. 1991. ISSN 2178-1494. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2323/1462>>. Acesso em: 26 Ago. 2016.

MAKOWIECKY, S. *Cristian Segura, um viajante na trilha da arte contemporânea*. In: Rosangela Miranda Cheirem; Sandra Makowiecky. (Org.). *Cristian Segura e a poética do coeficiente*. 1ed.Florianopolis: Editora da UDESC, 2012, v. 1, p. 157-173.

MENESES, U. T. B. Livro, a matéria e o espírito. *Estudos Avançados*, v.21, n.61, 2007, p. 297-302. Disponível em <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/ulpiano-toledo-bezerra-de-meneses>>. Acesso em 22 jun.2016.

MENESES, U. T. B. *O museu e o problema do conhecimento*. In: Seminário Museus-Casas, IV- Pesquisa e Documentação. Anais. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Edições Casa de Rui Barbosa, 2002, p.17-39.

*Polémicas instalaciones que reflexionan sobre el arte, el museo y la sociedad*. Cristian Segura [2018]. Disponível em: <<https://www.lacapitalmdp.com/polemicas-instalaciones-que-reflexionan-sobre-el-arte-el-museo-y-la-sociedad/>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Este livro foi lançado em espanhol. CHEREM, R. M. (Org.); MAKOWIECKY, SANDRA (Org.). *Cristian Segura y la poetica del coeficiente*. 1. ed. Tandil - Argentina: tandil, 2015. v. 1. 324p.

<sup>2</sup> Guia de gestão de Riscos para patrimônios Museológicos. Disponível em <[https://www.iccrom.org/sites/default/files/2018-01/guia\\_de\\_gestao\\_de\\_riscos\\_pt.pdf](https://www.iccrom.org/sites/default/files/2018-01/guia_de_gestao_de_riscos_pt.pdf)>. Acesso em: 20 jan.2019.

---

## SANDRA MAKOWIECKY

Professora de Estética e História da Arte do Centro de Artes da UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis – Santa Catarina – Brasil e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na linha de Teoria e História da Arte. É membro da Associação Internacional de Críticos de Arte - Seção Brasil ABCA/AICA – UNESCO. Membro do Comitê Brasileiro de História da arte (CBHA). Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP).





**BADESC**